ความคิดความอ่าน : ศึกษาสื่อพื้นบ้านแบบนิเทศศาสตร์

กาญจนา แก้วเทพ

2549

บอกกล่าว

๑. งานเขียนชิ้นนี้เป็นเพียงภาพร่างทางความคิดของผู้เขียนเองหลังจากที่เดินทางไปตระเวนดูงานการแสดงและพิธีโนราโรงครูมาได้สักระยะหนึ่ง บวกผสมกับการพูดคุยสนทนากับสหายทางวิชาการที่คอเดียวกัน พร้อมกับย้อนกลับมาอ่านหนังสือที่เกี่ยวข้องเพื่อปรับปรุงรสชาติของความคิดผู้เขียนก็อยากจะนั่งพักเขียนบันทึกความคิดที่เลื่อนไหลออกมาเอาไว้

๒. เนื้อความของข้อเขียนจะประกอบด้วย ๔ ส่วน

ส่วนแรก จะขอย้อนกลับไปดูศาสตร์รุ่นพี่ที่ได้ศึกษาวัฒนธรรมพื้นบ้านและสื่อพื้นบ้านมาก่อนเสมือนเป็นการไหว้ครู (ในส่วนนี้ยังไม่ผ่านการศึกษาอย่างจริงจัง เพียงแต่อ่านอย่างคร่าว ๆ)

ส่วนที่ ๒ จะตั้งข้อสังเกตุเกี่ยวกับ “มุมมอง” ที่ใช้ในการศึกษาสื่อพื้นบ้านสัก ๒-๓ มุม

ส่วนที่ ๓ จะขอเสนอ “แว่นแบบนิเทศศาสตร์” ที่จะใช้เพื่อมองสื่อพื้นบ้าน

ส่วนที่ ๔ จะขอฉายไฟส่องประเด็นที่ผู้เขียนอยากจะให้มีการตัดเส้นดังกล่าวต่อไปในอนาคต เพื่อให้ผลงานวิชาการได้มีบทบาทช่วยโอบอุ้มลมหายใจและชีวิตของสื่อพื้นบ้านในโลกแห่งความเป็นจริง

๓. สำหรับท่าทีในการย้อนกลับไปดูศาสตร์รุ่นพี่นั้น ผู้เขียนซึ่งเป็นคนในสังกัดของสายวิชานิเทศศาสตร์ ซึ่งเป็นศาสตร์รุ่นน้อง ผู้เขียนถือว่า “ถ้าไม่มีรุ่นพี่เมื่อวันวาน ก็ไม่มีรุ่นน้องในวันนี้” ดังนั้นการกล่าวถึงอย่างเคารพในคุณูปการ และข้อสรุปที่ได้มาก็เพียง “ส่วนใหญ่” ซึ่งย่อมมี “ข้อยกเว้น”

อีกประการหนึ่ง ศาสตร์เก่าแก่ทั้งหลายย่อมจะมีการพัฒนาปรับปรุงตนเองมาเป็นลำดับ ฉะนั้นรุ่นพี่บางคนถึงแม้จะ “แก่” แต่ก็ “ไม่เก่า” หรือแม้จะเก่าก็จะเก่าแบบลายคราม

๔. ตามธรรมเนียมของวิชาการ เมื่อหยิบจับเรื่องอะไรขึ้นมาศึกษา มักจะมีการตั้งคำถามวัดใจผู้ศึกษาเสมอว่า “ทำไมต้องมาศึกษาเรื่องนี้ แทนที่จะไปศึกษาเรื่องนั้น” (ในภาคภาษาอังกฤษมักใช้หัวข้อว่า “Why folk media?”) ซึ่งก็คือการทบทวนความสำคัญของเรื่องนั้น ๆ ว่าคุ้มค่ากับ

ตีพิมพ์ใน หนังสือ **จักรวาลวิทยา** ธเนศ วงศ์ยานนาวา (บรรณาธิการ) ที่ระลึกในวาระอายุครบ 60 ปี อ.นิธิ เอียวศรีวงศ์ สำนักพิมพ์มติชน.

ทรัพยากรเวลา แรงกาย พลังสมองที่จะทุ่มเทให้หรือไม่และหากถามผู้เขียนว่า “ทำไมต้องเป็นสื่อพื้นบ้านด้วยล่ะ” ผู้เขียนก็จะตอบด้วยคำกุญแจ ๓ คำที่เป็นคุณสมบัติเฉพาะตัวของสื่อพื้นบ้านว่า “หลากหลาย/สร้างสรรค์/องค์รวม (มีมิติทั้งทางโลกและทางธรรม) ซึ่งคุณสมบัติทั้งสามข้อนี้เป็นสิ่งที่หาได้ยากยิ่งในบรรดาสื่อสมัยใหม่ (สนใจรายละเอียดโปรดดู กาญจนา แก้วเทพ, ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา. บทที่ ๑๒)

เนื่องจากอาณาเขตของสื่อพื้นบ้านนั้น ครอบคลุมกว้างขวางมาก เริ่มตั้งแต่นิทาน เพลงกล่อมเด็ก ระเรื่อยไปจนถึงพิธีกรรมต่าง ๆ ในที่นี้ผู้เขียนจะขอขีดเส้นรอบวงเอาไว้เพียงแค่ “สื่อการแสดง” (แค่นี้ก็หืดขึ้นคอแล้ว) โดยที่สื่อการแสดงของพื้นบ้านนั้นมักจะมีคู่แฝดอยู่เสมอ คือเป็นทั้งพิธีกรรม และเป็นทั้งการแสดง ตัวอย่างที่จะใช้ประกอบจะเป็นประสงการณ์ชีวิตที่สดใหม่เอี่ยมของผู้เขียนเอง คือ การแสดงโนราของภาคใต้

๕. เมื่อเวลาดูการแสดงโนราร่วมกับสหายทางวิชาการที่ร่ำเรียนมาสายการละครหรือมนุษยศาสตร์ ในขณะที่ผู้เขียนเรียนมาสายสังคมศาสตร์ ผู้เขียนก็ตระหนักถึงการบรรจบกันของแม่น้ำสองสายเมื่อยามที่มานั่งวิเคราะห์ร่วมกัน กล่าวคือ สื่อพื้นบ้านนั้นจะมีมิติที่เป็น “ศิลปวัฒนธรรม” ซึ่งในส่วนนี้ นักวิชาการสายมนุษยศาสตร์จะมีสายตาที่เฉียบคมและหูทิพย์ที่จะแยกแยะความงดงามเชิงสุนทรียะหรือความรื่นเริงบันเทิงใจของผู้ชมจะเป็นมุมมองหลักของนักมนุษยศาสตร์ ในขณะที่นักสังคมศาสตร์เช่นผู้เขียนจะมองมิติ “ชีวิตวัฒนธรรม” เป็นหลัก เช่น ทำไมในโนราต้องมีบทแทงเข้ แถว ๆ นี้มีจระเข้มากหรือยังไงความฮึกเหิมของการแทงเข้ในโลกสัญลักษณ์จะแทงทะลุมาถึงโลกแห่งความจริงหรือเปล่า เป็นต้น การทำงานร่วมกันทางวิชาการ (เนื่องจากพวกเรานักวิชาการที่ได้ถูกผ่าตัดแยกร่างออกเป็นส่วนเสี้ยวย่อย ๆ มาแล้ว) นับว่าเป็นการเติมเต็มทางความคิดให้แก่ผู้เขียนไม่น้อย

๖. ในส่วนของสื่อพื้นบ้านที่เป็น “สื่อการแสดง” เช่น หมอลำ ค่าวซอ โนรา หนังตะลุง มะโย่ง ลิเกฮูลู โปงลาง ฯลฯ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วการแสดงของสื่อพื้นบ้านมักจะมีทั้งด้านที่เป็นพิธีกรรมและส่วนที่เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง หากเราจะเริ่มตั้งปริศนาเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้านแล้ว ความวิตกกังวลประการแรกเลยก็คือ ความกังวลถึง มรณกรรมของสื่อการแสดงประเภทต่าง ๆ ทั้งนี้ เพราะยิ่งนับวันสื่อการแสดงพื้นบ้านก็ยิ่งสูญสลายชะตาขาดหายไปทุกวัน ความมั่นคั่งทางวัฒนธรรมของสื่อพื้นบ้านก็ชักเริ่มจะอัตคัดขัดสนยิ่งขึ้น

ความกังวลใจประการที่สองก็คือ สื่อพื้นบ้านประเภทที่เป็นพิธีกรรมนั้น ดูทีท่าจะโรยราลงไปทุกที ที่เหลือเฟื่องฟูอยู่เห็นจะเป็นสื่อประเภทให้ความบันเทิง ตัวอย่างเช่น หมอลำทั้ง ๗ ประเภทของหมอลำที่อบรมสั่งสอนศีลธรรมนั้น จะหาทั้งคนเล่นทั้งคนดูได้น้อย แต่หมอลำเพลิน หมอลำซิ่ง

ยังมีอนาคตที่สดใส หากคู่แฝดของสื่อพื้นบ้านต้องถูกผ่าตัดออกจากกัน และเหลือแต่แฝดผู้น้อง โดยปราศจากแฝดผู้พี่ โฉมหน้าของสื่อการแสดงพื้นบ้านจะออกมาเป็นอย่างไรหนอ

ความกังวลใจที่ติดตามมาจากข้อสองก็คือ การกลายพันธุ์ของสื่อการแสดงพื้นบ้าน ดังที่เราอาจจะได้ยินแม่ยกลิเกแถว ๆ พิษณุโลกบ่นอยู่บ่อย ๆ ว่า “เดี๋ยวนี้พวกลิเกรุ่นใหม่ไม่ค่อยร้องด้นร้องส่ง แถมยังไม่ค่อยรำอีกด้วย ออกมาก็เอาแต่ร้องลูกทุ่ง ซึ่งถ้าไม่ดูการแต่งองค์ทรงเครื่องแล้วก็แทบไม่รู้ว่ากำลังดูลิเกอยู่” ปรากฏการณ์การกลายพันธุ์นี้เห็นได้ทั่วไปในสื่อการแสดงพื้นบ้านแทบจะทุกชนิด

ความกังวลใจประการสุดท้ายแต่หนักหน่วงอย่างยิ่งก็คือ ลักษณะการเป็นธุรกิจของสื่อการแสดงพื้นบ้าน โดยที่สื่อการแสดงพื้นบ้านแบบดั้งเดิมนั้น มักจะผูกติดกับพิธีกรรมเช่นการเล่นโนราในงานวัด งานบวช งานแก้บน ฯลฯ รูปแบบของเรื่องเงิน ๆ ทอง ๆ ที่เข้าไปเกี่ยวข้องจึงมักเป็นเรื่องของระบบอุปถัมภ์ คือมีการว่าจ้างจากเจ้าภาพ แต่คนดูนั้นจะดูได้ฟรี ๆ สื่อการแสดงจึงยังไม่มีลักษณะเป็น “สินค้า” (commodity) อย่างเต็มตัว เพราะยังมีสัดส่วนของ “พิธีกรรม” ค้ำยันอยู่ แต่หากเมื่อใดที่สื่อการแสดงเคลื่อนย้ายจากมุมของพิธีกรรมไปสังกัดอยู่ “ด้านการแสดง” อย่างเต็มตัว ไม่ว่าจะเป็นหมอลำ ค่าวซอ โนรา หนังตะลุง ก็จะมีฐานะเหมือนการแสดงคอนเสิร์ตหรือละครโทรทัศน์เรื่องหนึ่งเท่านั้น และไม่เพียงแต่การแสดงเพื่อความบันเทิงเท่านั้นที่ได้แปลงร่างกลายเป็น “สินค้า” แม้แต่ “สื่อพิธีกรรม” ก็ยังไม่แน่ว่าจะหลุดรอดน้ำมือของธุรกิจไปได้ ดังปรากฏการณ์ “วัดครึ่งกรรมการครึ่ง” ที่กำลังระบาดอยู่ทั่วไป และเมื่อนั้น รูปแบบของเรื่องเงิน ๆ ทอง ๆ ที่เข้าไปเกี่ยวข้องก็จะเปลี่ยนแปลงไปด้วย ผลกระทบของระบบธุรกิจที่แทรกซึมเข้าไปในสื่อการแสดงพื้นบ้านที่คงจะแผ่รังสีไปถึงทุกส่วนที่เกี่ยวข้องไม่ว่าจะเป็นฝ่ายศิลปิน ฝ่ายผู้ชม หรือตัวเนื้อของการแสดงเอง และควรที่จะมีการศึกษากันอย่างจริงจัง

ส่วนแรก : ๔ สายตระกูลทางวิชาการ

๔ สายตระกูลทางวิชาการที่สนใจศึกษาวัฒนธรรม/สื่อพื้นบ้านที่จะนำเสนอในที่นี้คือ คติชนวิทยา วรรณกรรมท้องถิ่นศึกษา มานุษยวิทยาละนิเทศศาสตร์พัฒนาการ

สายคติชนวิทยา ถือกันว่า งานเขียนของเสฐียรโกเศศ (นามปากกาของพระยาอนุมานราชธน) เรื่องชีวิตชาวนา ในปี พ.ศ.๒๔๔๑ นั้นเป็นการวางศิลาฤกษ์ของงานคติชนวิทยา หลังจากนั้น ก็เป็นงานเขียนของอาจารย์กุหลาบ มัลลิกะมาส ในปี พ.ศ.๒๕๐๔ และเมื่อ ดร.กิ่งแก้ว อัตถากร ผู้ศึกษาจนจบปริญญาเอกด้านคติชนวิทยามาโดยตรงได้บุกเบิกการรวบรวมนิทานพื้นบ้าน ก็อาจกล่าวได้ว่าวิชาคติชนวิทยาได้ลงหลักปักรากอย่างเข้มแข็งแล้ว สร้างความกระชุ่มกระชวยให้แก่งานศึกษาบรรดาสื่อพื้นบ้านเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงปี พ.ศ.๒๕๒๑ เมื่อมีการก่อตั้งศูนย์

วัฒนธรรมพื้นบ้านขึ้นตามวิทยาลัยครูในท้องถิ่นก็เป็นหลักประกันว่า งานรวบรวมสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นทั้งสื่อที่มีการเขียนบันทึกและสื่อที่ถ่ายทอดกันปากต่อปากจะได้ช่วยเก็บรักษาสื่อพื้นบ้านเอาไว้

เพราะเหตุใดเราจึงควรถอนหายใจแบบโล่งอกเมื่อวิชาคติชนวิทยาเริ่มมาเก็บรวบรวมสื่อพื้นบ้านเอาไว้ ที่ต้องโล่งอกเพราะในช่วงเวลาตั้งแต่พ.ศ. ๒๓๙๐ เป็นต้นมา สื่อพื้นบ้านกำลังอยู่ในอาการทรงกับทรุดและเสื่อมสลายไปทุกที่ ผู้เขียนสงสัยว่าสื่อพื้นบ้านที่อยู่คู่กับสังคมไทยมาเป็นเวลาช้านาน เพราะเหตุใดจำเพาะต้องมาล้มหายตายจากในช่วงนี้ การสูญสลายนี้เป็นไปตามกฎอนิจจังของโลกหรือเป็นเพราะน้ำมือมนุษย์กันแน่

กุลวดี (๒๕๓๘) ได้ให้คำตอบเฉลยถึงเบื้องหน้าเบื้องหลังของการสูญสลายของสื่อพื้นบ้านเอาไว้ว่า ในช่วงยุคสมัยของจอมพลป. พิบูล สงคราม รัฐมีกระบวนการทำลายสื่อพื้นบ้านและวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างเป็นระบบ ทั้งโดยทางตรงและทางอ้อม เช่น ภาคเหนือต้องเผาใบลานบันทึกพระธรรมของตนที่เป็นภาษาไทยวน กระแสการทำลายดังกล่าวก่อตัวมาจากระบบวิธีคิดเกี่ยวกับวัฒธรรม ๒ประการ ประการแรกคือความเชื่อที่ว่าในสังคมหนึ่ง ๆ ต้องมีวัฒนธรรมที่เป็นหลักเป็นมาตรฐานเพียง **"วัฒนธรรมเดียว"** เท่านั้น (Culture) ไม่ใช่ (cultures) ประการที่สองวัฒนธรรมก็คือศิลปวัฒนธรรมเท่านั้น มิใช่ **"วิถีชีวิตวัฒนธรรม"** วิธีคิดทั้งสองแบบนี้ แม้ว่ายุคสมัยของจอมพลป. จะสิ้นสุดไปแล้ว แต่วิธีคิดดังกล่าวก็ยังหาได้ตกตายตามจอมพล ป. ไปไม่และยังคงหลอกหลอนอยู่ในแวดวงการทำงานด้านวัฒนธรรมของสังคมไทย วิธีคิดดังกล่าวเป็นอันตรายอย่างยิ่งต่อการคงอยู่และการพัฒนาสื่อพื้นบ้าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากวิธีคิดดังกล่าวตกค้างอยู่ในความคิดของผู้มีอำนาจในสังคม

สำหรับวัตถุดิบ ที่วิชาคติชนวิทยาศึกษานั้น ส่วนใหญ่แล้วจะเริ่มต้นด้วยนิทาน ภาษิต ปริศนาคำทาย ตำนาน ต่อจากนั้นก็ขยับเข้ามาสู่สื่อการแสดง เช่น บรรดาเพลงพื้นบ้านประเภทต่าง ๆ ตามด้วยการละเล่นของเด็ก ๆ ส่วน**วิธีการศึกษา** ของคติชนวิทยามักจะเริ่มต้นด้วยการเก็บรวบรวม จากนั้นก็จะจำแนกประเภท รวมทั้งมีการเปรียบเทียบ เช่นสำนวนต่าง ๆ ของเรื่องพระสุธน – มโนห์รา รวมทั้งการอธิบายเรื่องการแพร่กระจายของสื่อพื้นบ้านไปในที่ต่าง ๆ ทั้งในแง่แนวดิ่งและแนวนอน อย่างไรก็ตาม นับตั้งแต่ยุคเริ่มแรกมาจนกระทั่งถึงปัจจุบันนี้ คติชนวิทยาได้เดินทางไกลอย่างมากจากจุดเริ่มต้นทั้งในแง่วัตถุดิบที่ศึกษาและวิธีวิทยา ตัวอย่างเช่น งานชิ้นหลัง ๆ ของศิราพร ณ ถลาง สุกัญญา ภัทราชัย ที่เริ่มนำเอาทฤษฎีใหม่ ๆ เช่น โครงสร้างหน้าที่นิยม (Structuralism) รูปแบบนิยม (Formalism) มาใช้ในการวิเคราะห์สื่อพื้นบ้าน

สายวรรณกรรมท้องถิ่นศึกษา ควบคู่ไปกับกระแสการศึกษาคติชนวิทยา การศึกษาวรรณกรรมท้องถิ่นก็ได้เริ่มต้นขึ้น เนื่องจากในยุคแรก ๆ (ก่อนหน้า พ.ศ. ๒๕๐๐) ที่ยังไม่มีการเปิดสอนวิชาคติชนและวิชานี้ยังไม่มีสถานภาพทางวิชาการในฐานะศาสตร์หนึ่ง ตัวบุคคลที่ศึกษาคติ

ชนจึงมักเป็นคณาจารย์ที่สอนภาษาไทยในสถานบันการศึกษาท้องถิ่น และย่อมเป็นการง่ายที่จะหันมาหยิบจับวรรณกรรมท้องถิ่นทั้งที่เป็นลายลักษณ์และเป็นวรรณกรรมปากเปล่า

งานศึกษาวรรณกรรมท้องถิ่น หากกล่าวในกรอบของวิชานิเทศศาสตร์แล้ว จะให้ความสนใจกับส่วนที่เป็น “ตัวบท” (text) “เนื้อหา” (Content) และ “ความหมาย” (meaning) ส่วนวิธีการศึกษานั้นจะเริ่มตั้งแต่ขั้นตอนแรก คือการรวบรวมเก็บเอาไว้ก่อนที่จะสูญหาย การปริวรรตหรือการตรวจสอบชำระให้ถูกต้อง ซึ่งปรากฏว่าการทำงานในลักษณะนี้จะมีอยู่อย่างแพร่หลายทั่วทุกภูมิภาค ตัวอย่างเช่น วรรณศิลป์อีสาน ของรำเพย ไชยสินธ์ (๒๕๔๓) วรรณกรรมล้านนาของคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (๒๕๒๗) เพลงกล่อมเด็กภาคใต้ โดยสุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (๒๕๒๔)

วิธีการศึกษาที่พัฒนาขึ้นมามากกว่าการเก็บรวบรวมและการปริวรรต ดังเช่น ตัวอย่างงานศึกษาเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ของสุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ซึ่งเริ่มตั้งแต่จัดประเภทเนื้อหาสารัตถะที่อยู่ในบทเพลงการนำทฤษฎีบทบาทและหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านมาใช้วิเคราะห์การเริ่มใช้ทฤษฎีสื่อส่องสะท้อนสังคม (Reflection Theory) มาตรวจสอบว่าเนื้อหาของเพลงนั้นสอดคล้องกับบริบทของชุมชนที่เป็นต้นกำเนิดของสื่อหรือไม่ รวมทั้งได้เริ่มมีการออกปากเกี่ยวกับเรื่องการฟื้นฟูสื่อพื้นบ้านที่เกิดมาแต่ครั้งอดีตให้มาคงอยู่ในปัจจุบันและอนาคต

สายมานุษยวิทยา เนื่องจากมานุษยวิทยาเป็น “ศาสตร์แห่งวัฒนธรรม” (Science of Culture) อยู่แล้ว ดังนั้นจึงไม่เป็นที่น่าสงสัยเลยว่า จะมีงานศึกษาสื่อพื้นบ้านจากสาขามานุษยวิทยาจำนวนมากมายรวมทั้งสื่อด้านการแสดงและด้านพิธีกรรม เช่น งาน**เรื่องสื่อพื้นบ้านเมือง** ของปรานี วงษ์เทศ (๒๕๒๕) เป็นตัวอย่างแบบฉบับ

งานศึกษาด้านมานุษยวิทยานั้น มีลักษณะเด่นที่แตกต่างไปจากคติชนวิทยากล่าวคือ ศึกษาทั้งตัววัฒนธรรม ทั้งคนในวัฒนธรรมและทั้งบริบทของชุมชนที่ให้กำเนิดแก่วัฒนธรรมนั้น นอกจากนั้น วิธีวิทยาของงานด้านมานุษยวิทยายังมีจุดเด่นตรงที่แยกแยะระหว่างมุมมองของ “คนวงนอก” เช่น นักวิจัย กับมุมมองของ “คนวงใน” ผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้น ซึ่งเท่ากับเป็นการเคารพในศักดิ์ศรีของสิ่งที่ถูกศึกษา

ข้อเด่นอีกประการหนึ่งของงานด้านมานุษยวิทยาก็คือ มีการนำเอาทฤษฎีมาใช้วิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งช่วยให้ผู้ศึกษาเดินผ่านทะลุมิติของข้อมูลรูปธรรมลงไปหามิติของโครงสร้างนามธรรมที่อยู่ในชั้น ทฤษฎีที่นำมาใช้นั้นก็เริ่มตั้งแต่ทฤษฎีหน้าที่นิยม เช่น งานวิเคราะห์บทบาทหน้าที่ของประเพณีพิธีกรรมต่าง ๆ ที่มีต่อชุมชนในงานของปรานี วงษ์เทศ ที่ได้กล่าวถึงแล้ว ทฤษฎีความสัมพันธ์ระหว่างศิลปวัฒนธรรมกับบริบท/โครงสร้างของชุมชน ไม่ว่าจะเป็นโครงสร้างภายนอก เช่น เศรษฐกิจ สังคม การเมือง ตลอดจนโครงสร้างวิธีคิดของแต่ละท้องที่

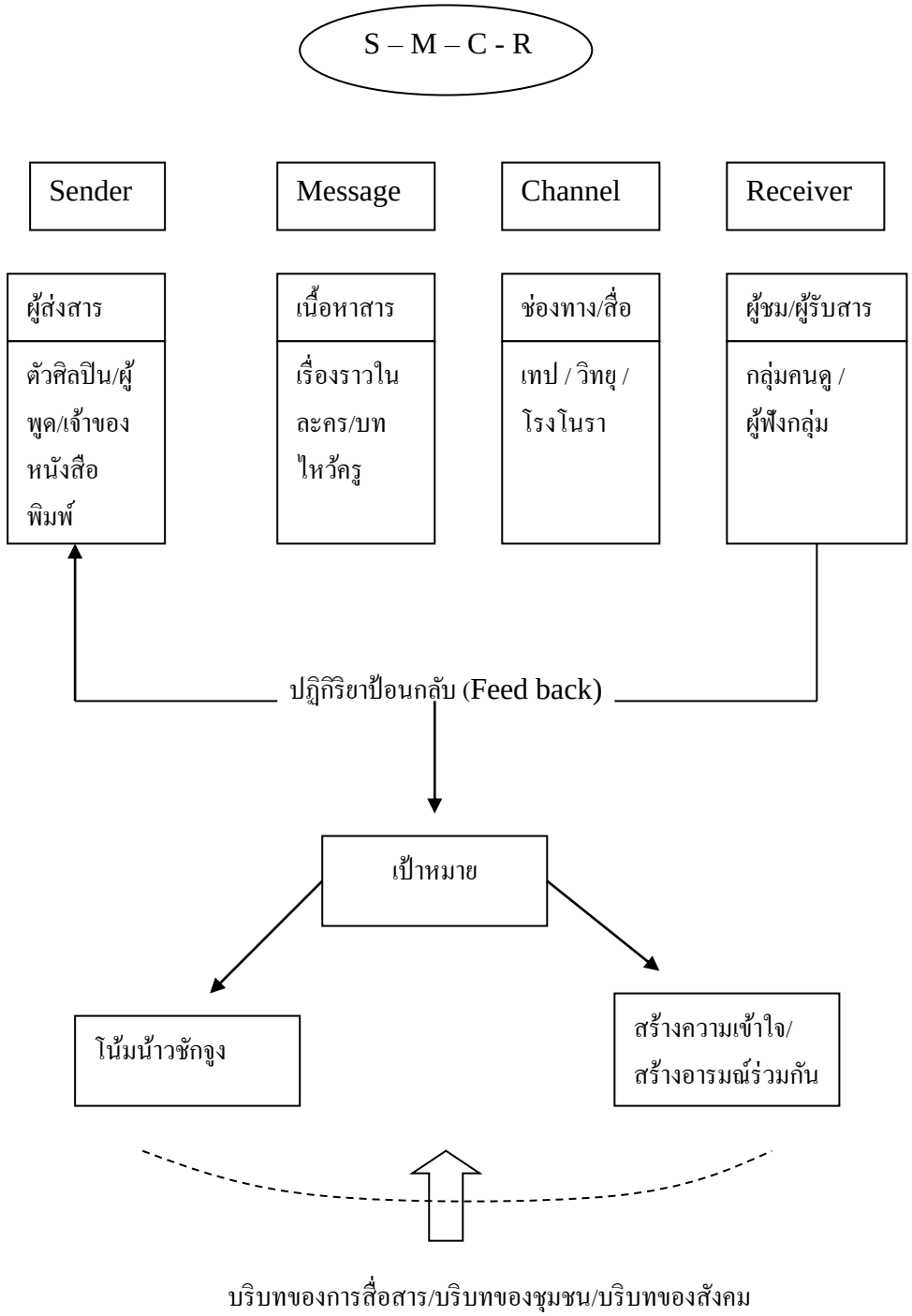
สาขามานุษยวิทยา มิได้หยุดยั้งความก้าวหน้าในสาขาวิชาในการพัฒนาและนำเอาทฤษฎีใหม่ ๆ มาใช้ในการศึกษาวิจัย จากทฤษฎีหน้าที่นิยมที่ได้แตกตัวออกไปอย่างหลากหลาย ในชั้นต่อมา ก็ได้มีการนำเอาทฤษฎีอำนาจ (Power Theory) มาใช้ในการวิเคราะห์วัฒนธรรม เช่นงานเรื่อง **ผีเจ้านาย** ของฉลาดชาย รมิตานนท์ จนกระทั่งถึงผลงานรุ่นล่าสุดที่เป็นหนังสือชุดรวมบทความการประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยาครั้งที่๑ “คนเมืองคน : นานาชีวิตในกระแสการเปลี่ยนแปลง ” ที่มีปริตรตาเฉลิมเผ่า กออนันตกูล เป็นหัวเรือใหญ่ ก็เป็นงานชุมนุมบรรดามังกรซ่อนพยัคฆ์ด้านทฤษฎีใหม่ ๆ ทางมานุษยวิทยาครั้งสำคัญทีเดียว

สายนิเทศศาสตร์พัฒนาการ เมื่อเปรียบเทียบกับศาสตร์รุ่นพี่ทั้งสามที่เข้าไปศึกษาสื่อพื้นบ้านแล้ว สาขาวิชานิเทศศาสตร์ถือได้ว่าเป็น “เด็กรุ่นหลัง” ในทางวิชาการ ซึ่งมีนัยยะว่า ยังอ่อนด้อยในเรื่ององค์ความรู้และวิธีวิทยาที่จะใช้ศึกษา นอกจากนั้นเมื่อวิชานิเทศศาสตร์ก้าวไปศึกษาพื้นบ้านนั้น สาขาวิชานี้ก็ยังมีท่าทีเฉพาะตัวที่แตกต่างจากรุ่นพี่ ๆ

สาขานิเทศศาสตร์นั้นเติบโตมากับสื่ออีกประเภทหนึ่งซึ่งไม่ใช่สื่อพื้นบ้าน คือสื่อมวลชน ดังนั้นวิธีการศึกษาของนิเทศศาสตร์ จึงมักจะเป็นการศึกษาในแง่ของการเปรียบเทียบสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชน หรือมิฉะนั้นก็ศึกษาความสัมพันธ์และบทบาทที่สื่อทั้งสองประเภทต่างมีต่อกันไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์ในแบบ “คู่รัก” หรือ “คู่แค้น” ก็ตาม แต่ทว่ามักเป็นมุมมองและจุดยืนจากฝ่ายที่อยู่สื่อมวลชนซึ่งตรงข้ามกับสื่อพื้นบ้าน

นอกจากนั้น สาขาย่อยของนิเทศศาสตร์ที่เข้าไปศึกษาสื่อพื้นบ้าน เป็นสาขานิเทศศาสตร์พัฒนาการที่มีท่าบังคับพื้นฐานคือการนำเอาสื่อมาใช้เพื่อพัฒนา ดังนั้น สื่อพื้นบ้านที่หลุดเข้ามาในวงโคจรนี้ จึงมีชะตากรรมในลักษณะเดียวกัน คือเป็นการนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ในงานพัฒนา และเนื่องจากมิได้มีจุดยืนที่จะพิทักษ์ปกป้องสื่อพื้นบ้าน คำถามที่ใช้ในการวิจัยจึงมีเพียงว่า “จะใช้สื่อพื้นบ้านได้ไหม ใช้แล้วได้ประโยชน์สมดังเจตนาที่ตั้งไว้หรือเปล่า” แต่ทว่า คำถามที่หดหายไปก็คือ “จะใช้อย่างไรจึงจะไม่ทำให้สื่อพื้นบ้านชอกช้ำ หรือจะใช้อย่างไรให้มีศักดิ์ศรี” รวมทั้งไม่มีคำถามที่ว่า “แล้วจะเหลือสื่อพื้นบ้านไว้ให้ใช้ไปจนถึงเมื่อไหร่” เป็นต้น

สำหรับในข้อเขียนชิ้นนี้ แม้ว่าผู้เขียนจะสังกัดอยู่ในแวดวงนิเทศศาสตร์ แต่ก็จะขอแหวกม่านประเพณีที่เคยเป็นจุดยืนและมุมมองด้านนิเทศศาสตร์แบบที่กล่าวมาข้างต้นนี้ โดยจะเคลื่อนย้ายตนเองยืนอยู่ “ข้าง ๆ หรือใกล้ สื่อพื้นบ้าน” ให้มากขึ้น และจะรื้อฟื้นทวงหาคำถามที่ตกหล่นไปจากแนวทางการศึกษาด้านนิเทศศาสตร์ โดยที่อาจจะตั้งคำถามกลับกันว่า “แล้วสื่อพื้นบ้านจะไปใช้อะไรจากนิเทศศาสตร์ ได้บ้าง” และเพื่อสร้างความเข้าใจร่วมกันสำหรับผู้อ่านที่ไม่มีพื้นฐานด้านนิเทศศาสตร์มาก่อน


S – M – C - R
Sender
Message
Channel
Receiver
ผู้ส่งสาร
ตัวศิลปิน/ผู้พูด/เจ้าของหนังสือพิมพ์
เนื้อหาสาร
เรื่องราวในละคร/บทไหว้ครู
ช่องทาง/สื่อ
เทป / วิทยุ / โรงโนรา
ผู้ชม/ผู้รับสาร
กลุ่มคนดู / ผู้ฟังกลุ่ม
ปฏิกิริยาป้อนกลับ (Feed back)
เป้าหมาย
โน้มน้าวชักจูง
สร้างความเข้าใจ/สร้างอารมณ์ร่วมกัน
บริบทของการสื่อสาร/บริบทของชุมชน/บริบทของสังคม

ผู้เขียนจะขอเสนอกรอบแนวคิดด้านนิเทศศาสตร์เรื่อง “กระบวนการสื่อสาร” ซึ่งมีใจความง่าย ๆ ว่า ณ ที่ใดที่มีการชุมนุมกันระหว่างธาตุทั้งสี่ คือ ผู้ส่งสาร เนื้อหาสาร สื่อ หรือช่องทางที่ส่งสาร และผู้รับสาร (S-M-C-R) ณ ที่นั้นจะมีการสื่อสารเกิดขึ้น ดังในแผนภาพ

ส่วนที่ ๒ : มุมมองที่ใช้ศึกษาสื่อพื้นบ้าน

โดยทั่วไปเนื่องจากมุมมองเป็นตัวกำหนดการรับรู้ ในงานวิชาการและการวิเคราะห์ก็เช่นเดียวกัน ในที่นี้จะเสนอมุมมอง ๓ มุมมองที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาสื่อการแสดงพื้นบ้าน ดังนี้

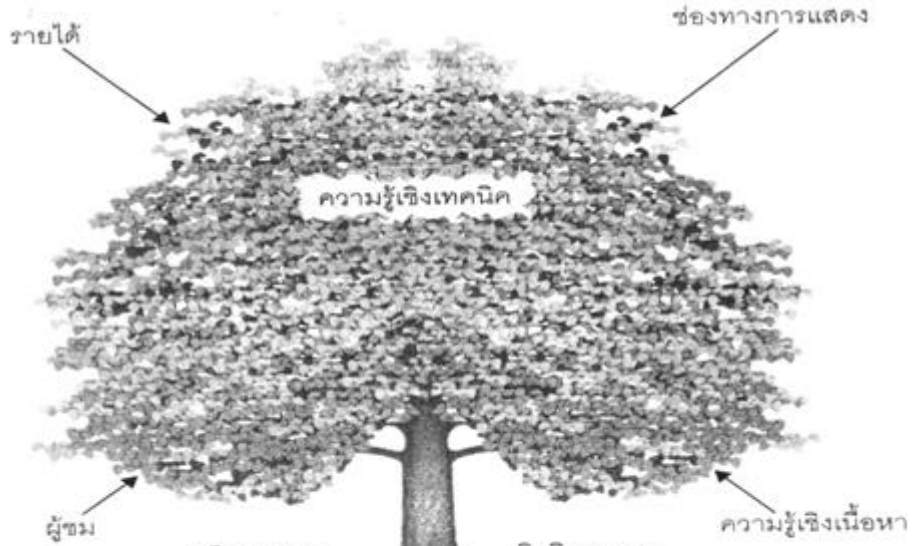
๑. มองแบบมุมแคบ vs. มองแบบมุมกว้าง

ณ วันนี้ ผู้เขียนได้บทสรุปชั่วคราวประการหนึ่งว่า หากเปรียบสื่อการแสดงพื้นบ้านเป็นดั่งต้นไม้ ต้นไม้นี้ก็จะมีส่วนประกอบหลาย ๆ ส่วน ซึ่งอาจแยกแยะได้เป็น 3 ส่วนคือ

ก. ส่วนที่เป็นยอด ดอก ใบ ผล ส่วนนี้อาจจะเป็นความรู้เชิงเทคนิค (technical Knowledge) ของการแสดง เช่น วิธีการจีบมือ ท่ารำ ทักษะการเล่นดนตรี วิธีการร้องออกเสียง ฯลฯ

ข. ส่วนที่เป็นลำต้น ซึ่งช่วยตั้งทุกส่วนให้ตรงอยู่ได้ ส่วนนี้อาจจะเป็นความรู้/ เนื้อหา/ เป้าหมายของการแสดง เช่น เนื้อหาคำสอน ในบทไหว้ครู ค่านิยมที่สดแทรกอยู่ในการทำบทของโนรา ฯลฯ

ค. ส่วนที่เป็นรากยึดของสื่อการแสดงพื้นบ้านส่วนนี้น่าจะได้แก่ **จิตวิญญาณ** หรือบรรดาความเชื่อที่ฝังอยู่ในส่วนลึกของการแสดง เช่น การแสดงโนรานั้นจะมีจิตวิญญาณความเชื่อเรื่องตายายฝังรากอยู่ในวิธีคิดสมัยใหม่อาจจะหมายถึงจิตวิญญาณของความเป็นศิลปินที่แท้จริงซึ่งมีบทบาทหน้าที่พิทักษ์ความสูงส่งของศิลปะการแสดง โดยที่ต้นไม้แห่งศิลปะการแสดงนี้จะต้องปลูกอยู่บนเนื้อดินของชุมชนของผู้ดูเป็นเสมือนน้ำรด มีรายได้จากการแสดงเป็นปุ๋ย มีช่องทางและโอกาสของการแสดงเป็นแสงแดด เป็นต้น



จากองค์ประกอบดังกล่าวนี้ หากมีการใช้ **มุมมองแบบแคบ** ก็จะเห็นแต่เฉพาะส่วนเท่านั้น ที่เรียกว่ามองวัฒนธรรม / สื่อพื้นบ้าน เพียงแค่เป็น “เครื่องมือ” ชนิดหนึ่ง (Instrumental Approach) มุมมองแบบแคบนี้ มักจะมองเห็นแค่ส่วนยอด ดอกใบ แต่มองข้ามส่วนของลำต้น และมักมองไม่เห็นส่วนที่เป็นรากเหง้า กรณีของสมุนไพรและพระเครื่องเป็นอุทาหรณ์สอนใจที่ดี เนื่องจากมีแต่การนำเอา**ความรู้เรื่องตัวยามาใช้** แต่ไม่มองเอา**ตัวเนื้อหาความรู้** เช่น การรับรู้ผลของการเยียวยา และที่สำคัญก็คือ มักจะปลิดส่วน **จิตวิญญาณ** ของส่วนต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการใช้สมุนไพรทิ้งไป เช่น ศีลธรรมของหมอ ความเคารพต่อตัวยา ฯลฯ ในกรณีของพระเครื่องก็เช่นเดียวกัน มักมีการเอามาแต่ “ตัวพระ” แต่ไม่ได้เอา “ศีลธรรม” ที่กำกับพระติดมาด้วย เป็นต้น

นอกจากจะมองส่วนประกอบของต้นไม้ไม่ครบถ้วนแล้ว ก็ยังมองไม่เห็นบริบทที่อยู่แวดล้อมของต้นไม้อีกด้วย ดังเช่นกรณีของสมุนไพรซึ่งชื่อนามก็บ่งบอกอยู่แล้วว่าต้องมีป่า /ไพร เป็นเจ้านาย จึงจะมีตัวยาที่เป็นลูกสมุน ฉะนั้นหากป่า (เจ้านาย)หมดไป สมุนไพร (ลูกน้อง)ก็จะไปหาที่ไหนได้ เป็นต้น

จามมุมมองแคบแบบ Instrumental approach อย่างนี้ จะตรงกันข้ามกับมุมมองกว้างที่เรียกว่า Holistic Structural Approach มุมมองกว้างนี้ จะมองต้นไม้ทั้งต้นให้เห็นทะลุตั้งแต่ยอดจนถึงราก พร้อมกับมองต้นไม้ที่อยู่ท่ามกลางดิน น้ำ ลม แดด ฉะนั้นในกรณีของสมุนไพร หากเป็นต้นไม้ที่เกิดท่ามกลางบริบทของสังคมเกษตรที่เอื้ออารีกัน สมุนไพรก็จะมีจิตวิญญาณของ “ยาขอหมอวาน” แต่ถ้าสมุนไพรมาตกอยู่ท่ามกลางบริบทของระบบทุนนิยม จิตวิญญาณของสมุนไพรก็จะกลายเป็นเรื่องของการแสวงหาผลกำไร ลงทุนต่ำหวังผลสูง แบบ “ยาซื้อ หมอจ้าง” ฯลฯ ฉันใดก็ฉันนั้น สื่อการแสดงพื้นบ้านทั้งประเภทพิธีกรรมและให้ความบันเทิงนั้น จะมีโฉมหน้าออกมาเป็นแบบใดก็ขึ้นอยู่กับว่าจะไปตกฟากอยู่ในบริบทแบบใด เช่น จะเป็นสื่อโนราที่อยู่ท่ามกลางการโอบอุ้มของผู้ชมชาวใต้ที่มีความรักโนราเป็นส่วนผสมอยู่ในสายเลือด หรือจะไปตกอยู่ในวงธุรกิจที่มีแบงก์ห้าร้อยแบงก์พันปนเปื้อนอยู่ในสายเลือด พร้อมจะปั้นโนราหนุ่มหน้าตาหล่อเหลาออดอ้อนแม่ยกเก่งแบบนักร้องวงคอนเสิร์ต เป็นต้น ทัศนะแบบมุมกว้างนี้จึงสนใจกระบวนการผลิต

(Production) และกระบวนการผลิตซ้ำ (Reproduction) ที่ว่าเบ้าหลอมบริบทแบบใดจะปั้นหน้าของสื่อการแสดงพื้นบ้านให้ออกมาอย่างไร

๒. มองวัฒนธรรมแบบ “ของนิ่ง”vs มองแบบ “กระบวนการเลื่อนไหล”

เวลาตั้งคำถามว่า ถ้านึกถึงวัฒนธรรมคนใต้จะนึกถึงอะไร คำตอบที่ได้มักจะได้แก่คำตอบประเภทว่า นึกถึงข้าวยำ แกงเหลือง แกงไตปลา ฯลฯ คำตอบแบบนี้เป็นการมองวัฒนธรรม “ของที่นิ่งๆ” (cultural product) ซึ่งเป็นสำนึกแรก ๆ ของการศึกษาวัฒนธรรมงานด้านคติชนวิทยาที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ก็เริ่มต้นด้วยการตามเก็บรวบรวมของนิ่ง ๆ เหล่านี้เอง

การศึกษาของนิ่ง ๆ ทางวัฒนธรรมแบบนี้ สามารถนำเอามาศึกษาได้หลายแบบ เช่น

- ศึกษาว่าของนิ่ง ๆ เหล่านี้ส่องสะท้อนสภาพสังคมในขณะนั้นอย่างไร ดังตัวอย่างเรื่องการวิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กทางใต้ที่กล่าวมาข้างต้น
- ศึกษาว่าหากของนิ่ง ๆ เหล่านี้มีความหมายมากไปกว่าตัวของมันเอง ซึ่งหมายความว่า ของนิ่ง ๆ เหล่านั้นเป็นสัญญะ (sing) ที่ยืนแทนความหมายบางอย่าง เราก็อาจจะศึกษาค้นหาความหมายที่อยู่เบื้องหลัง เช่น การตัด**เหมรย** ซึ่งเป็นสัญญะยึดแทนพันธสัญญาระหว่างลูกหลานที่ยังมีชีวิตอยู่กับตายายในปรโลกในงานโนราโรงครู
- ศึกษาว่าบรรดาสัญญะของนิ่ง ๆ เหล่านั้น เกี่ยวพันกับบริบทแวดล้อมโดยรอบอย่างไร เพราะเหตุใดสังคมชาวใต้ในส่วนที่อยู่บริเวณรอบทะเลสาบสงขลาจึงมีการว่าบท “กำพรัดนกจอก” (เป็นนิทานว่าเรื่องความรักของแม่นกที่เสี่ยงภัยเพื่อลูกนอกจนตัวตาย” ทำไมในพิธีโนราโรงครูจึงเป็นเรื่องเกี่ยวกับนกอย่างมากมายเป็นต้น

สำหรับมุมมองที่เสริมแต่งอีกด้านหนึ่งของการมองวัฒนธรรมแบบนิ่ง ๆ เป็นสิ่งของ เป็นวัตถุ การแสดงที่อยู่กับที่แล้ว ก็คือมุมมองที่สนใจกระบวนการผลิตและผลิตซ้ำวัฒนธรรมเหล่านี้ (cultural production + reproduction) มุมมองนี้จะเดินถอยหลังจากตัววัตถุสิ่งของการแสดง ธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ เพื่อย้อนกลับไปดูว่า สิ่งเหล่านี้เกิดมาได้อย่างไร ผ่านกระบวนการผลิตแบบไหนมา

ด้วยการเทียบเคียงกระบวนการสร้างสรรค์วัฒนธรรมเข้ากับกระบวนการผลิตวัตถุชนิดอื่น ๆ ก่อให้เกิดแนวคิดว่า ในการสร้างสรรค์วัฒนธรรมนั้น ก็จำเป็นต้องมีองค์ประกอบเหมือนการผลิตวัตถุ เช่น

- ต้องมีผู้ผลิต ในกรณีของการแสดงโนรานั้น ก็ต้องมีตั้งแต่วงในสุด เช่น นายโรง ลูกคู่ คนรำ คนเล่นดนตรี ฯลฯ และขยับออกไปวงนอก ก็ต้องมีผู้ผลิตเสื้อลูกปัด คนทำเทริด คำทำเครื่องดนตรี ฯลฯ
- ต้องมีองค์ความรู้ในการผลิต ไม่ว่าจะเป็นวิธีการฝึกหัดท่ารำการคิดบท วิธีการสร้างความมั่นใจให้ศิลปินเมื่อยู่บนเวที ฯลฯ
- ต้องมีสถานที่ในการผลิต ในกรณีของโนรา ก็เช่น ต้องมีโรงโนราต้องมีสถานที่ฝึกฝน ฯลฯ
- ต้องมีกาลเวลา เช่น ช่วงเวลาในการผลิต
- ต้องมีทุน ได้แก่ เงินทุนที่จะจัดหาอุปกรณ์ ค่าเลี้ยงดูผู้ผลิต
- ต้องมีกระบวนการผลิต ผู้แสดงจะต้องรู้ว่า จะต้องเล่นอะไร ก่อนหลัง จะมีกลยุทธ์ดึงความสนใจของผู้ชมได้อย่างไร จะถ่ายทอดข้อคิดลงไปในการแสดงได้อย่างไร
- ต้องมีตลาด กล่าวคือต้องมีผู้ชม

จากหลักการของกระบวนการผลิตวัฒนธรรมดังกล่าวนี้ มีนัยยะว่า

๑. หากองค์ประกอบทั้งหมดที่กล่าวมานี้ มาไม่ครบองค์ประชุมหรือขาดองค์ประกอบย่อยตัวใดไป ก็ย่อมจะผลิตไม่ได้

๒. เนื่องจากข้อเท็จจริงที่ว่าในทุกวันทุกโมงยาม มีกระบวนการสร้างสรรค์วัฒนธรรมเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา แต่อายุวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นมานั้น จะเป็นเพียงชั่ววูบหรือยืนยาวก็ขึ้นอยู่กับหลักประกันประการเดียว คือมี **การผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดหรือไม่** ตัวอย่างของการที่ถูกสร้างขึ้นมาทุกวันนี้ เป็นประจักษ์พยานที่เห็นได้ง่ายที่สุดเพราะฉะนั้นวัฒนธรรมที่ถูกผลิตขึ้นมามากที่สุด จึงสามารถจะมีชีวิตยืนยาวที่สุด พร้อมทั้งยึดครองพื้นที่ทางวัฒนธรรมได้มากที่สุด กรณีของการแสดงโนราแบบสด ๆ จากศิลปินกับการดูโนราที่อัดลงเทปวีซีดีเป็นตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุด เพราะความถี่และปริมาณของการแสดงโนราแบบสด ๆ นั้นคงจะมีจำนวนเทียบไม่ได้กับปริมาณของเทปวีซีดี จึงไม่น่าแปลกใจเลยว่าเมื่อเด็ก ๆ ชาวใต้ต้องการจะฝึกรำโนราพวกเขาจึงใช้ต้นแบบเป็นโนราจากเทปนั่นเอง ความนิยมชมชอบในตัวโนราไม่ได้ขึ้นอยู่กับกับ**ความสามารถ** หรือลีลาเชิง **สุนทรียะ** ของตัวศิลปินอีกต่อไปแล้ว หากแต่ไปขึ้นอยู่กับ**โอกาสในการเผยแพร่ผ่านสื่อขนาดใหญ่มากกว่า**

๓. ปัญหาที่สืบเนื่องมาจากข้อ๒ ก็คือ ปัจจุบันนี้ สื่อพื้นบ้านมิใช่เป็นสื่อประเภทเดียวอีกต่อไปแล้ว หากแต่สื่อพื้นบ้านกำลังมีคู่แข่งที่มาแรงและบางแห่งก็แซงหน้าไปแล้ว คือสื่อมวลชน ผลกระทบจากสื่อมวลชนที่มีต่อสื่อพื้นบ้านนั้น ส่วนที่มองเห็นได้ง่ายที่สุดก็คือการแย่งชิงเวลาของผู้ชมไปก่อน แต่ยังมีผลกระทบที่เจาะลึกเข้าไปข้างในคือ การ**ปั้นแต่งรสนิยมของผู้ชม** ตัวอย่างเช่น สื่อโนราที่แม้จะมีทั้งการรำและการร้อง แต่ก็ถือกันว่าการรำนั้นมีความสำคัญกว่าการร้องเนื่องจากการรำจำเป็นต้องใช้เวลาและความวิริยะอุตสาหะอย่างสูงจึงจะรำได้อย่างงดงาม แต่สำหรับสื่อสมัยใหม่ เช่น เพลงลูกทุ่งจะเน้นการร้องเป็นหลักแล้วก็เต้น (ซึ่งใช้เวลาฝึกฝนไม่นานนัก) ดังนั้นเด็ก ๆ และวัยรุ่นที่เคยดูเพลงลูกทุ่งมาก่อนและติดตั้งระบบรสนิยมในการตัดสินความบันเทิงจากเพลงลูกทุ่น (ร้องเหนือรำ) เมื่อมาดูโนราก็นำเอารสนิยมเดียวกันมาใช้ ผลสื่อเนื่องที่ตามติดมาสำหรับโนราที่ต้องการจะเอาใจผู้ชมกลุ่มนี้ ก็คือสลับปรับเปลี่ยนมาตรฐานรสนิยมของการแสดง และสูญเสียอัตลักษณ์ตัวตนเดิมไป

๓. มุมมองเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อการแสดงพื้นบ้าน

ทฤษฎีหน้าที่นิยมนั้นเป็นทฤษฎีที่ถูกนำมาใช้ในการพิจารณาสื่อพื้นบ้านตั้งแต่ไหนแต่ไรมาแล้ว ในที่นี้มีข้อสังเกตเกี่ยวกับการนำทฤษฎีหน้าที่นิยมมาใช้สัก ๒-๓ ประการคือ

ผู้เขียนอยากเสนอให้ผู้ศึกษาขยับแนวคิดในการดูหน้าที่ของสื่อการแสดงพื้นบ้านให้สอดรับกับความเป็นจริงมากกว่าจะเกาะติดอยู่กับแนวคิดเดิม ๆ ตัวอย่างเช่น สื่อการแสดงโนราเพื่อความบันเทิงนั้น ในปัจจุบันนี้ได้มีการปรับหน้าที่ใหม่ให้เข้ากับรูปแบบและเนื้อหาเดิมที่มีมาก่อน กล่าวคือลักษณะการจัดให้มีการแสดงโนราเพื่อความบันเทิงจะไม่ใช่วิธีการขายตั๋ว (ซึ่งเท่ากับแปรสภาพการแสดงโนราให้เป็นสินค้าโดยตรง และเปลี่ยนแปลงแหล่งรายได้จากเจ้าภาพรายเดียวไปเป็นกลุ่มผู้ชมจำนวนมาก ฐานอำนาจในการควบคุมศิลปินก็จะแปรเปลี่ยนตามไปด้วย) แต่ยังใช้วิธีการมีเจ้าภาพซึ่งเหตุผลของการเป็นเจ้าภาพนั้นก็มีอย่างหลากหลายมาก ตั้งแต่บรรดาพิธีกรรมส่วนตัว เช่น งานวัดเกิดงานแต่งงาน งานบวช การแก้บนในเรื่องต่าง ๆ ฯลฯ (ซึ่งหากพิจารณาในเรื่องช่องทางการสื่อสารแล้ว ความหลากหลายดังกล่าวก็เป็นคุณมากว่าโทษ) และเป็นที่น่าสังเกตว่า ยิ่งถ้าเจ้าภาพเป็นคนใหญ่คนโตของชุมชน หรือเป็นผู้มีอิทธิพลทางการเมืองท้องถิ่น การแสดงโนราบันเทิงก็จะถูกผนวกเข้าไปให้ทำหน้าที่เป็น “เครื่องหมายแสดงสถานะทางสังคม” หรืออาจจะกลายเป็น “สื่อแสดงแสนยานุภาพของการเมือง / อำนาจระดับท้องถิ่น”เป็นต้น

จากประสบการณ์ **การสังเกตพฤติกรรมการดูชม** (viewing behavior) ของผู้ชมโนรา ผู้เขียนได้ข้อมูลที่ตอกย้ำหลักทฤษฎีบางอย่างเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านที่เคยอ่านพบว่า เช่น สื่อพื้นบ้านช่วยทำให้ผู้ชมมีความคิดวิพากษ์วิจารณ์ (critical mind) มีสติทบทวนไตร่ตรอง (reflective) แต่โดยส่วนใหญ่แล้ว การทำหน้าที่ดังกล่าวนั้น มักจะศึกษาผ่านองค์ประกอบด้าน **เนื้อหา** แต่สำหรับการดูโนรา ซึ่งแม้แต่เพียงการดู**ท่ารำ** (ระดับตัวสื่อ) ก็สามารถจะทำให้ผู้ชมโนราสร้างสรรค์ความคิดวิพากษ์วิจารณ์ได้แล้ว

เคยมีงานวิจัยที่ศึกษาเปรียบเทียบพฤติกรรมการดูชมสื่อการแสดงของไทยและตะวันตกและพบว่าแตกต่างกัน ข้อสรุปใหญ่ ๆ ก็คือ คนไทยมักจะดูการแสดงแบบไม่จริงจังนัก ดูอย่างละนิละหน่อย (แบบบรรยากาศที่เราเห็นตามงานวัด) ความสนุกสนานจะตรงระหว่างการโยกย้ายเฮโลจากสื่อหนึ่งไปสู่อีกสื่อหนึ่ง ในขณะที่คนตะวันตกนั้นจะเฝ้าดูการแสดงแบบสงบเงียบใจจดใจจ่อ (แบบไปฟังคอนเสิร์ต) แต่ข้อสรุปดังกล่าวเห็นจะใช้ไม่ได้กับผู้ชมโนรานั้นจะดูอย่างมีสมาธิ และตั้งอกตั้งใจดูแบบเดียวกับฝรั่งฟังคอนเสิร์ตยังไงยังงั้น

ไม่เพียงแต่ตั้งใจดูเท่านั้น เมื่อผู้เขียนเข้าไปสัมภาษณ์เรื่องความคิดเห็นต่อการรำโนราที่กำลังแสดงอยู่ กลุ่มผู้ชมเกือบทุกคนก็สามารถจะวิพากษ์วิจารณ์ได้อย่างเป็นฉาก ๆ ในระดับที่เรียกว่าไม่ต้องพึ่ง “นักวิจารณ์มืออาชีพ” แบบบรรดานักดูหนังรุ่นปัจจุบัน ซึ่งหมายความว่ากลุ่มผู้ชมโนรากลุ่มนี้เป็น “ผู้ชมที่ชาญฉลาด” (smart audience) ที่แม้จะไม่ใช่ศิลปิน แต่ก็มีฐานความรู้ในเรื่องศิลปะการแสดงในระดับสูสีกับศิลปิน ที่เรียกว่า “มีความรู้ ดูเป็น” จึงสามารถที่จะวิพากษ์วิจารณ์งานศิลปะการแสดงได้ กลุ่มผู้ชมเช่นนี้เป็นความใฝ่ฝันของนักนิเทศศาสตร์เลยทีเดียว เพราะมีแต่กลุ่มผู้ชมที่ชาญฉลาด มีวิจารณญาณ มีความคิดวิพากษ์วิจารณ์ แบบนี้เท่านั้นจึงจะช่วยยกระดับมาตรฐานของศิลปะให้สูงขึ้น และในการแสดงโนรายังจัดรูปแบบการประกวดแข่งขันโดยใช้การโหวตเสียงโดยตรงจากกลุ่มผู้ชมแบบนี้ แทนที่จะใช้กลไกมีคณะกรรมการออสการ์หรือซีไรต์ เรียกว่าเป็นประชาธิปไตยแบบตรง ๆ โดยไม่ต้องผ่านตัวแทนให้เกิดข้อกังขา

ในแง่นี้ก็เท่ากับ หน้าที่ประการหนึ่งของศิลปะการแสดงโนราได้เป็นประดุจหินลับมีด ที่คอยลับเหลี่ยมคมทางความคิดและรสนิยมของกลุ่มผู้ชมไม่ให้ขึ้นสนิม ได้ปรุงแต่งความคิดวิพากษ์วิจารณ์ (critical mind) ของผู้ชมให้ขึ้นเงาอยู่เสมอ และหากวิพากษ์วิจารณ์โนราได้แล้วการวิพากษ์วิจารณ์เศรษฐกิจ/การเมือง/รัฐบาลก็ไม่น่าจะเป็นเรื่องเหลือบ่ากว่าแรง

การเพิ่มขึ้นและลดลงของหน้าที่ของสื่อการแสดงพื้นบ้าน หากเปิดดูหลักทฤษฎีเกี่ยวกับหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน เช่น ทัศนะของนักวิชาการสำนักแฟรงก์เฟิร์ต (สนใจโปรดดู กาญจนา แก้วเทพ, เมื่อสื่อส่องและสร้างวัฒนธรรม) จะระบุว่า หน้าที่ของสื่อพื้นบ้านนั้นมีอยู่อย่างหลากหลายเปรียบเสมือนเหลี่ยมมุมของเพชรที่เจียระไนแล้ว เช่น ทำหน้าที่ปลดปล่อย

แรงผลักดันทางเพศ สร้างความสามัคคี พัฒนาภูมิปัญญา สร้างความภาคภูมิใจในศักดิ์ศรี วิพากษ์วิจารณ์สังคมให้การศึกษา อบรมบ่มเพาะ ปลูกฝังศีลธรรม รักษาโรคภัยไข้เจ็บ รวมทั้งให้ความบันเทิง ฯลฯ แต่ทว่าในปัจจุบันนี้บรรดาเหลี่ยมมุมต่าง ๆ ของหน้าที่ของสื่อการแสดงพื้นบ้านนั้นได้ถูกลบออกไปจนเหลือแต่เหลี่ยมมุมเดียว คือหน้าที่ให้ความรื่นเริงบันเทิงใจ ซึ่งหน้าที่นี้เมื่อประมือกับสื่อสมัยใหม่ที่ขนกันมาทั้งแสงสี เสียง ตระการตาแล้ว สื่อพื้นบ้านก็คงจะต้องชิดซ้ายไปมากกว่า

ฉะนั้น หากผู้ที่มีใจรักและเห็นคุณค่าในสื่อพื้นบ้านต้องการจะธำรงรักษาต่อชีวิตของสื่อดั้งเดิมนี้ให้อยู่ยงคงกระพันต่อไป กลยุทธ์ที่ต้องงัดมาใช้ก็น่าจะเป็น “การเดินย้อนรอยถอยหลัง” กลับไปสู่เหลี่ยมมุมอันแพรวพราวของสื่อพื้นบ้าน ตัวอย่างรูปธรรมอันหนึ่ง ก็เช่น การรื้อฟื้นหน้าที่ด้านสุขภาพของสื่อโนราขึ้นมาในรูปของ “โนราบิก” เป็นต้น หรือแสวงหาหน้าที่ใหม่ ๆ ที่สื่อพื้นบ้านอาจจะไม่เคยทำมาก่อน ซึ่งเป็นภารกิจที่ท้าทาย อย่างยิ่ง ทั้งนี้เนื่องจากหลักความจริงของธรรมชาติที่ว่าบรรดาอวัยวะ/วัฒนธรรมหรือสถาบันใดก็ตาม หากจะดำรงอยู่ได้ต้อง “ทำหน้าที่” มีคุณประโยชน์ต่อส่วนรวมทั้งหมด

ส่วนที่ ๓ : ใส่แว่นนิเทศศาสตร์ส่งมองสื่อพื้นบ้าน

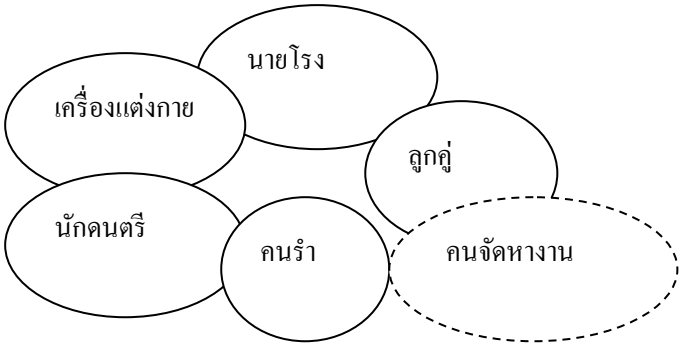
ดังที่ได้เกริ่นนำมาเล็กน้อยแล้วว่า แว่นทางนิเทศศาสตร์นั้นจะเป็นการอธิบายการโยงใยระหว่างธาตุทั้ง ๔ คือ ผู้ส่งสาร / เนื้อหารสาร / สื่อ-ช่องทาง/ และผู้รับสาร ในที่นี้ผู้เขียนจะขอแยกธาตุองค์ประกอบทั้ง ๔ของสื่อพื้นบ้านออกมาดู พร้อมกับนำเสนอว่าน่าจะมีแง่มุมอะไรที่น่าสนใจจะศึกษาสื่อการแสดงพื้นบ้านต่อไปในอนาคต (เท่าที่ผู้เขียนจะนึกออกในตอนนี้)

๓.๑ การศึกษาผู้ส่งสาร (Sender study)

คำว่า “ผู้ส่งสาร” สำหรับสื่อสารการแสดงนั้น หากกว่าอย่างแคบก็น่าจะหมายถึงตัวศิลปินผู้แสดง แต่หากกล่าวอย่างกว้างก็น่าจะหมายรวมบรรดาผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง (stakeholder) ทั้งหมด ตัวอย่างเช่น ในฝ่ายผู้ส่งสารของโนรา ก็อาจจะประกอบด้วย

ชีวิตมีมากแต่การศึกษามีน้อย

มีข้อน่าสังเกตประการหนึ่งว่าในธาตุทั้ง ๔ ของกระบวนการสื่อสารนั้น การศึกษาฝ่ายผู้ส่งสารนั้นเป็นหัวข้อที่ได้รับการศึกษาค้นคว้าน้อยมาก แม้แต่ในสื่อสมัยใหม่เช่นสื่อมวลชน และหากเป็นสื่อพื้นบ้านซึ่งไม่ค่อยมีธรรมเนียนในการ “ปั้นดารา” อย่างบ้าคลั่งแล้ว การศึกษาศิลปินในสื่อพื้นบ้านก็ยิ่งมีน้อยจนแทบจะนับนิ้วได้ หากระดับศิลปินยังไม่มีการศึกษาแล้ว ส่วนประกอบรองอื่น ๆ ของผู้ส่งสารก็แทบจะไม่ต้องไปพูดถึง



ความจริงแล้ว ชีวิตและประสบการณ์ของคน ๆ หนึ่งซึ่งกว่าจะก้าวเข้าสู่ “การเป็นศิลปิน” (ในความหมายที่แท้จริงนั้น) จะมั่งคั่งร่ำรวยไปด้วยข้อมูลความรู้ที่มีคุณค่า ผู้เขียนเคยมีประสบการณ์การดูแลวิทยานิพนธ์ของนักศึกษาที่ศึกษาชีวิตของศิลปิน เช่น ล้อต๊อก ครูสง่า อารัมภีร ฯลฯ และพบว่าขนาดวิทยานิพนธ์ประมาณ ๕๐๐-๖๐๐ หน้า ยังไม่สามารถจะบรรจุรายลายละเอียดเส้นทางชีวิตของศิลปินได้อย่างครบถ้วน เช่น ครูสง่า อารัมภีร นั้นเริ่มยืนฟังเพลงตั้งแต่แค่อายุ ๒-๓ ขวบ (ครูลพ บุรีรัตน์เริ่มต้นตั้งแต่ฟังพ่อร้องเพลงกล่อมเมื่อครั้งแบเบาะ) และยังคงฟังดนตรีมาอย่างต่อเนื่อง จนถึงระดับที่หูสามารถที่จะจำแนกแยกแยะเสียงน้ำไหลของแม่น้ำสายต่าง ๆ หรือเสียงน้ำจากทะเลหลาย ๆ แห่งออกจากกันได้

ท่านราชบัณฑิต อาจารย์เสถียร พันธรังสี เคยกล่าวไว้ว่า ปัจจุบันนี้ยังมีคนที่อยากจะทำความดีอยู่ แต่สังคมมีเงื่อนไขน้อยเหลือเกินที่จะให้คนทำดี การสร้างสรรค์บ่มเพาะศิลปินเองก็น่าจะเป็นไปในทำนองเดียวกัน ในยุคสมัยที่เราสามารถสร้างตึก ๒๐๐ ชั้น หรือสร้างรถไฟลอยฟ้าให้เสร็จได้ในชั่วเวลาไม่กี่เดือน แต่ผู้เขียนสงสัยว่าสังคมแบบนี้น่าจะมีเงื่อนไขน้อยเหลือเกินที่จะสร้างศิลปินแบบของจริง เช่น ล้อต๊อก หรือครูสง่าที่กล่าวถึงยิ่งถ้าเป็นศิลปินพื้นบ้านซึ่งต้องทำมาหากินอย่างอื่นไปด้วย (เช่น โนราอ้อมจิตรก็ต้องทำนาไปพร้อมกับเล่นโนรา) การพุ่งขึ้นสู่ฝีมือทางศิลปะระดับสุดยอดนั้นจะทำได้มากน้อยเพียงใด (อย่างไรก็ตาม เมื่อเห็นฝีมืออันฉกาจฉกรรจ์ของบรรดาศิลปินพื้นบ้านโนราแล้วผู้เขียนก็อยากจะมองทะลุไปให้เห็นเบ้าหลอมที่ปั้นแต่งฝีมือเหล่านี้จริง ๆ)

ผู้เขียนจึงอยากส่งเสริมให้มีการศึกษาชีวิต ประสบการณ์และผลงานของศิลปินพื้นบ้านให้มากขึ้น ตัวอย่างที่น่ายินดี เช่น มีการศึกษาชีวประวัติของท่านโนรายก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติ และเนื่องจากการเป็นศิลปินแบบครบเครื่องนั้น น่าจะประกอบด้วยองค์ความรู้ ๓ ชั้น ให้ครบถ้วนนั้นได้ผ่านกระบวนการมาอย่างไรบ้าง เคล็ดลับดังกล่าวนี้น่าจะเป็นแนวทางสำหรับการปั้นแต่งศิลปินในอนาคตได้บ้าง

แรงบันดาลใจและการพัฒนาฝีมือ

เมื่อทำงานอยู่กับสื่อสมัยใหม่ เช่น สื่อมวลชนนั้น ผู้เขียนพบว่าแรงบันดาลใจของศิลปินมักเป็น**เรื่องส่วนตัว** เช่น มีใจรัก ใจชอบแต่เมื่อลงไปสัมภาษณ์ตัวศิลปินโนราก็พบว่าบางทีเจ้าตัวเองก็ไม่ได้นึกชอบโนรา แต่ต้องมาเป็นก็เพราะ “ตายาย” (วิญญาณของบรรพบุรุษ) เรียกร้อง ซึ่งเป็นเรื่อง**ส่วนรวม** ดังนั้นเรื่องแรงบันดาลใจที่ทำให้ศิลปินเข้าสู่วงการรวมทั้งประคองตัวอยู่ได้ท่ามกลางกระแสพายุพัดแรงที่โหมกระหน่ำสู่สื่อพื้นบ้านนั้นเป็นหัวข้อศึกษาที่น่าสนใจยิ่ง (เหมือนเห็นต้นไม้ที่ไม่ล้มแม้จะถูกพายุเกย์ยังไงยังงั้น)

นอกจากนั้นผู้เขียนสนใจบรรดากลไกต่าง ๆ ที่ศิลปินใช้ในการพัฒนาปรับปรุงฝีมือของตนเอง เช่น จากสายตาของนักนิเทศศาสตร์ผู้เขียนก็สนใจว่าอะไรเป็น**แหล่งข่าว**สาร หรือ **แหล่งความรู้** ที่ศิลปินใช้บรรดารูปแบบด้านการจัดการศิลปะบางอย่าง เช่น การจัดประกวดแข่งขัน ประชันวง หรือการสร้างเครือข่ายระหว่างศิลปินพื้นบ้าน (ซึ่งเป็นเอกลักษณ์พิเศษของสื่อพื้นบ้าน) เป็นกลไกในการพัฒนาเคล็ดลับฝีมือของศิลปินใช่หรือไม่ อย่างไร

๓.๒ การศึกษาตัวสาร (Message study)

อันที่จริงการศึกษา “ตัวสาร”หรือ “ตัวบท” (text) นั้นได้กระทำกันมาเป็นเวลานานแล้ว ดังที่ได้เกริ่นเอาไว้ในสายตระกูลของสาขาวิชาต่าง ๆ ประเด็นที่การศึกษาแบบนิเทศศาสตร์จะขอเพิ่มเติมบ้าง ก็มีดังนี้

ก. **การวิเคราะห์องค์ประกอบของสื่อพื้นบ้าน** ตัวอย่างเช่น เธียรชัย (๒๕๔๖) ได้ระบุถึงองค์ประกอบของโนราว่า มีส่วนหลัก ๆ ส่วนมี่สำคัญคือ การรำ การร้อง การทำบทและดนตรี ซึ่งในทั้ง ๔ ส่วนนี้ สามารถที่จะศึกษาต่อไปให้มีการเคลื่อนไหวและลงรายละเอียดมากขึ้น ตัวอย่างเช่น

ในทั้ง ๔ ส่วนนี้ มีการจัดเรียงลำดับตามความยากง่ายอย่างไร เช่น จากการสัมภาษณ์โนราอ้อมจิตรของผู้เขียนเอง พบว่า การทำบทนั้นเป็นส่วนที่ยากที่สุด เพราะต้องอาศัยทั้งฐานความรู้และการมีคลังคำที่กว้างขวางพอที่จะเลือกเอามาใช้ได้ ต้องอาศัยไหวพริบปฏิภาณ (สำหรับศิลปินท่านอื่น ๆ ก็อาจจะมีวิจัดเรียงลำดับที่แตกต่างออกไปแล้วแต่เกณฑ์ที่ใช้จัด) หากเราทราบเงื่อนไขเบื้องต้น (requirement) ดังกล่าวนี้ ก็สามารถจะนำเอาความรู้ดังกล่าวมาใช้ในการสืบทอดผู้สร้างสาร เช่น เด็กรุ่นใหม่ที่จะสืบทอดเอาดีทางด้านการทำบทโนราก็จะน่าเป็นเด็กที่เรียนทางด้านภาษาไทย เป็นต้น

ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบย่อย ๆ เหล่านี้เป็นอย่างไร ตามปกติในเรื่องดนตรีกับการรำนั้น การรำมักจะเป็นตามดนตรี แต่ในกรณีของนานี้ กลับมีความสัมพันธ์ที่สลับกนคือดนตรีกลับต้องเป็นผู้ตามการรำ (ซึ่งเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปะแบบนี้) อย่างไรก็ตามเมื่อมี

การปรับเปลี่ยนให้มีการหัดรำนาโดยใช้เทปเสียงหรือเทปภาพ – เสียง วีซีดี ก็กลายเป็นการรำต้องมาตามดนตรี ซึ่งควรจะมีการศึกษาวิจัยในเรื่องความสัมพันธ์ดังกล่าว

ข. **การวิเคราะห์สารในเชิงสัญญะและผลกระทบ** จากตัวอย่างงานวิเคราะห์เชิงสัญญะวิทยาเพื่อแสวงหาความหมายที่ได้เริ่มมาบ้างแล้ว (ดังรายละเอียดเรื่องสายตระกูลการศึกษาสื่อพื้นบ้านที่มีมาก่อน) ในขณะที่การวิเคราะห์สัญญะนั้นอาจจะทำได้ ๓ แนวทาง คือ

แนวทางแรก นักวิจัยเป็นผู้วิเคราะห์เองจากตัวบท / เนื้อหาสารที่มีอยู่ เช่น สุริยา (๒๕๓๓) ได้วิเคราะห์สัญญะต่าง ๆ ในงานบุญบั้งไฟ

สำหรับสาขานิเทศศาสตร์สมัยใหม่ จะสนใจกระบวนการเข้ารหัส (encoding) ซึ่งการวิเคราะห์สารในแง่นี้ จะดูแต่ "ตัวบท / เนื้อหาสาร" ไม่พอหากแต่จะต้องไปศึกษา **ผู้รับสาร** ในขั้นตอนของการ**ถอดรหัส** ว่าเป็นอย่างไร รวมทั้งตรวจสอบว่า ความหมายที่ถูกใส่จากกระบวนการที่**ผู้ส่ง** ทำการ**ใส่รหัส** รวมทั้งต้องไปศึกษาความหมายจากฝ่ายผู้ส่งว่าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับความหมายที่ผู้รับถอดออกมาได้หรือไม่ กล่าวโดยง่าย ๆ ก็คือ เอาตัวคนทั้งผู้ส่งและผู้รับเข้าไปศึกษาร่วมกับตัวบท

การศึกษาตัวสารที่มีตัวคนเข้าไปโยงใยด้วยกัน อาจจะขยายขอบเขตมาถึงเรื่องการสื่อสารเพ่อสร้างผลกระทงในแง่การโน้มน้าวชักจูงตัวอย่างเช่น แม้เราจะรู้ว่าจากเจตจำนงของฝ่ายผู้ส่งสารนั้นต้องการที่จะสร้าง "บทไหว้ครู" เพื่อสอนเด็ก ๆ ให้รู้ว่าคุณค่าของความกตัญญูแต่เราก็ไม่มีทางรู้เลยว่า คุณค่าเหล่านั้นได้ซึมผ่านเข้าไปถึงจิตใจของผู้รับสารหรือ นอกจากจะต้องศึกษาการรับทัศนคติและการกระทำของเด็ก ๆ ที่หัดเรียนรำโนรา (งานวิจัยด้านนิเทศศาสตร์เรื่อง "เนื้อหาของเพลงเพื่อชีวิต" ที่เปิดให้วัยรุ่นฟัง ได้รับผลที่ไม่น่าพอใจว่า เด็ก ๆ รับรู้แต่ "ความมัน" ของจังหวะดนตรีเท่านั้น แต่ไม่ได้ซึมซับความหมายของเพลงเท่าใดนัก)

ค. **ความศึกษาอุดมการณ์ที่มีอยู่ในเนื้อหาสาร** แนวทางการศึกษาด้านนิเทศศาสตร์ใหม่เอี่ยมล่าสุดที่เจาะลึกลงไปยิ่งกวาการค้นหา "ข่าวสาร" และการค้นหา "ความหมาย" ก็คือการเจาะถึงชั้น "อุดมการณ์" ที่แฝงฝังอยู่ในเนื้อหาสาร คำว่า "อุดมการณ์" ในที่นี้ใช้ตามทัศนะของ หลุยส์ อัลธูแชร์ (Louis Althusser) หมายถึง**ระบบวิธีคิด** หรือชุดของความคิด ซึ่งอาจจะเทียบได้กับ software แต่ละชุดของคอมพิวเตอร์ตัวอย่างเช่น วิธีคิดเรื่องชาตินี้ชาติหน้าที่มีความต่อเนื่องกันระหว่างนิทาน พื้นบ้านที่นิยมเล่นกันมาก ๒ เรื่องในท้องถิ่นภาคใต้คือ พระสุธนมฏนห์รา และพระรถเมรี ซึ่งเป็นสายสัมพันธ์ในแบบ "ทีใครทีมัน" อันบรรจุอยู่ในคำกล่าวที่ว่า "ชาตินี้เมียตามพระมา ชาติหน้าพระตามเมียไป" เป็นต้น

ในการศึกษาอุดมการณ์นั้น ในขั้นเริ่มแรกสุดมักจะเป็นการวิเคราะห์หาอุดมการณ์หลัก (dominant ideology) ที่เป็นอุดมการณ์ครอบงำซึ่งไม่เอื้ออำนวยประโยชน์ให้แก่การดำเนินชีวิตของ

ชาวบ้าน เช่น อุดมการณ์เรื่องความทุกข์ยากในชาตินี้เกิดมาจากกรรมเก่าในชาติภพที่แล้ว แต่หากเดินตามรอยแนวคิดของกรัมซี่ (Gramsei) เราก็ต้องขยายขอบเขตของการศึกษาอุดมการณ์ออกไปว่าไม่เคยมีที่ใดที่มีแต่อุดมการณ์ครอบงำเพียงเดียว ในทุกหนทุกแห่งที่ใดมีอุดมการณ์หลักครอบงำ ก็ต้องมีอุดมการณ์ต่อต้าน (counterideology) อยู่ ณ ที่นั้น ดังนั้น ในขณะที่พระเอกนางเอกในหนังตะลุงอาจจะถูกครอบงำให้พูดภาษาใต้และมีวิธีคิดแบบท้องถิ่นอยู่เสมอ รวมทั้งคนดูต่างก็ยืนอยู่ข้างเดียว (identify) กับตัวตลกมากกว่าพระเอกนางเอก (ควรมีงานศึกษาผู้ชมหนังตะลุงในแง่นี้อย่างยิ่ง โดยดูตัวอย่างงานศึกษาเรื่อง “พื้นเวียง” ของธวัช ปุณโณทก เป็นแบบอย่าง)

ในขณะเดียวกัน ผู้เขียนสนใจเรื่องการซึมผ่านระว่างอุดมการณ์ในโลกสัญญะกับโลกแห่งความจริง (Fluidity) ดังที่ผู้เขียนสังเกตว่าเนื้อหาสารในโลกสัญญะนั้นเป็นความพยายามที่จะจัดการกับปัญหาในโลกแห่งความเป็นจริง สำหรับบริบทชุมชนที่ต้องเผชิญกับความน่ากลัวของจระเข้ ก็คงต้องสร้าง “บทแทงเข้” เพื่อปลุกจิตปลุกใจให้ฮึกเหิมในการแสดงโนรา คำถามก็คือหลังจากฮึกเหิมในพิธีกรรม / โลกสัญญะแล้ว คนดูโนราจะยังประคองจิตใจที่หาญกล้านั้นมาถึงโลกแห่งความจริงหรือไม่ อย่างไร และเพราะเหตุใด

ง. **การขยายขอบเขตของเนื้อหา** ดังได้กล่าวมาแล้วในเรื่องของการผลิตซ้ำ และผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดว่า เป็นเครื่องรับประกันความยั่งยืนของสื่อการแสดงพื้นบ้าน และเมื่อผลิตแล้วก็ต้องมี **ช่องทางการเผยแพร่** ด้วย ดังนั้นจึงมีแนวคิดว่า หากขอบเขตการแสดงพื้นบ้านจำกัดอยู่เพียงแค่ระดับท้องถิ่น เช่น หมู่บ้านหรือภาค โอกาสที่จะสูญสลายน่าจะมีอยู่สูง แต่หากได้ขยับขยายช่องทางการเผยแพร่ให้กว้างขึ้น เช่น ขยายออกไปสู่ระดับประเทศ ระดับชาติ หรือระดับนานาชาติ (ดังเช่นที่กีฬาฟุตบอล และเทนนิสได้ขยายมาแล้ว) โอกาสของความยั่งยืนของสื่อการแสดงพื้นบ้านก็คงจะมีมากขึ้น

อย่างไรก็ตาม ศิลปะการแสดงแต่ละชนิดต่างได้ออกแบบองค์ประกอบของตนเองมาแล้ว และองค์ประกอบบางอย่างอาจจะเอื้อหรือขวางการขยับขยายอาณาเขตการเผยแพร่ เช่น การเล่นโนรานั้น บทร้องจะต้องเป็นภาษาใต้เท่านั้น (จากการสัมภาษณ์ศิลปินโนราบางท่านบอกว่า ได้ลองแปลงเป็นภาษากลางแล้ว แต่พบว่าใช้ไม่ได้) ฉะนั้นโอกาสที่คนภาคกลางหรือภาคอื่น ๆ จะเข้าถึง (accessibility) โนราในแง่วัฒนธรรม ความเข้าใจและความซาบซึ้งก็คงจะยาก

แต่ทว่าเรื่องของเรื่องก็อาจจะไม่เหลือบ่าไปกว่าความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ของศิลปินดังที่ผู้เขียนได้พบว่า โนราอ้อมจิตร เจริญศิลป์สามารถที่จะพูดภาษาใต้ได้หลายแบบ (version) ทั้งแบบที่พูดกับชาวใต้ด้วยกัน ทั้งแบบที่ทำให้คนภาคกลางหรือภาคอื่น ๆ พอจะเข้าใจได้โนราสวัสดิ์ที่สอนวิชาโนราอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช ก็มีวิธีการถ่ายทอดเนื้อหาให้นักเรียนที่มาจากทุกภาคของประเทศได้เข้าใจเช่นเดียวกัน บทเรียนเหล่านี้มีคุณค่าที่น่าค้นคว้าวิจัยอย่างยิ่ง

และในขณะที่ขยับขยายขอบเขตขอวัฒนธรรมท้องถิ่นให้กว้างขวางออกไป ในอีกด้านหนึ่งแนวโน้มที่ต้องระมัดระวังก็คือ การไม่ลืมหรือไม่ทิ้งกลิ่นอายที่แท้จริงของท้องถิ่น ผู้เขียนรู้สึกชื่นชมมาก เวลาที่ฟังอาจารย์สอนโนรา เช่น อาจารย์สุพัฒน์ นาคเสน กล่าวว่า การตั้งวงของโขนหรืออาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ย้ำว่า โนราต้องกรีดนิ้วไม่ใช่จีบนิ้วแบบรำไทย ฉะนั้นไม่ว่าจะแผ่ขยายตัวเองให้กว้างขวางออกไปเท่าใด ก็ควรจะยึดแก่นสารอัตลักษณ์ของตนเองให้มั่นคงเอาไว้ (ตัวอย่างของน้องจินตหรา พูนลาภ ที่นำลูกคอ ๗ ชั้น แบบอีสานไปขึ้นสู่ระดับชาตินำจะเป็นกรณีที่ถือแบบอย่างได้บ้าง)

๓.๓ การศึกษาตัวสื่อ / ช่องทาง (Channel)

มีปรากฏการณ์ที่แสดงให้เห็นเกี่ยวกับเรื่องการเคลื่อนไหว / พลวัตของช่องทางของสื่อการแสดงพื้นบ้านทั้งในแง่ปริมาณ (คือมีการเพิ่ม/ลดช่องทาง) และทั้งในแง่**คุณภาพ** เช่น มีวิธีคิดอะไรอยู่เบื้องหลังช่องทางต่าง ๆ ผู้เขียนมีข้อสังเกตเกี่ยวกับช่องทางของสื่อพื้นบ้านดังนี้

ก. **กาละ / เทศะในการแสดง** สื่อพื้นบ้านแต่ละประเภทมีกฎกติกามารยาทในการแสดงไม่เหมือนกัน บางอย่างมีลักษณะหนักมือไปทางพิธีกรรม เพราะฉะนั้นจะต้องแสดงเฉพาะในวาระโอกาสที่กำหนดไว้เท่านั้น บางอย่างก็ลอยตัว เช่น พวกการแสดงเพื่อความบันเทิง เล่นที่ไหนเมื่อไหร่ก็ได้ และก็เป็นที่น่าสังเกตว่า ยิ่งถ้ามีกฎกติกาที่เข้มงวดมาก โอกาสที่จะสูญสลายไปก็มีอยู่สูง เพราะเงื่อนไขที่จะทำตามกฎกติกามีน้อยลง

แต่ทว่าศักยภาพภายในของสื่อพื้นบ้านจำนวนมากก็พยายามดิ้นรนขยับขยายช่องทางหรือหาทางเลี่ยงกฎกติกาดังกล่าว เธียรชัย (๒๕๔๖ ก) เขียนถึงการดิ้นรนของการแสดงโนราซึ่งตามปกติจะเล่นในงานมงคล เช่น งานบวช แต่จะไม่เล่นในงานอวมงคล เช่นงานศพแม้กระนั้นก็ยังมีการเล่นโนรา หน้าศพจนได้ โดยมีข้ออ้างว่า เนื่องจากผู้ตายรักชอบโนราเป็นชีวิตจิตใจประการหนึ่ง นอกจากนั้นก็มีการนำเอา “ขนบมาลบขนบ” คือเอาถาถามมาแก้คาถา ซึ่งแสดงให้เห็นทางออกที่ไม่ปิดตายของกฎธรรมเนียมประเพณี เป็นต้น

ข. **การสูญหายและการสร้างสรรค์ช่องทางใหม่ ๆ** แต่ก่อนผู้เขียนเคยสงสัยว่า มรณกรรมของสื่อพื้นบ้านนั้น มีสาเหตุมาจากคุณภาพของตัวสื่อเองไม่โดนใจคนรุ่นใหม่ หรือเป็นเพราะการขาดช่องทางเผยแพร่กันแน่ แล้วผู้เขียนก็ได้คำตอบเมื่อครั้งที่เห็นนักศึกษาปริญญาตรีของมหาวิทยาลัยรังสิตลงไปเกี่ยวข้าวในทุ่งนา ที่ตำบลทุ่งขวาง จังหวัดชลบุรี แล้วมีโอกาสได้พบกับพ่อเพลงจากเพชรบุรี แบบเผชิญหน้าผลปรากฏว่าเพียงพ่อเพลงคนเก่งว่าเพลงไปได้สัก ๓ – ๔ เพลงเท่านั้นก็เอานักศึกษาวัยรุ่นเกือบ ๓๐ คนอยู่หมัด เหตุการณ์นี้ได้ให้คำตอบมาส่วนหนึ่งแล้วว่ามิใช่คุณภาพของผลิตภัณฑ์หรอกที่เป็นปัญหา แต่เป็นความตีบตันของช่องทางต่างหาก

หากรู้สาเหตุปัจจัยเช่นนั้น ก็คงต้องแก้ลำด้วยไม้ตายท่าเดียวกัน คือ **การต้องเพิ่มช่องทางการสื่อสาร**ให้มากขึ้น ปัจจุบันนี้ผู้เขียนได้เห็นปรากฏการณ์ขยายช่องทางอยู่มากในเรื่องของโนราที่ได้ขยับขยายเข้าไปสืบทอดในสถาบันการศึกษา เริ่มตั้งแต่โรงเรียน (เป็นชมรมหนึ่ง) เข้าสู่หลักสูตรท้องถิ่นและมีชมรมหัดรำในวิทยาลัยครู การเปิดการฝึกรำในระดับชุมชนของศิลปินโนราเอง หรือการจัดสรรทรัพยากรของ อบต. รวมทั้งการเปิดสอนรำในวัด ความพยายามในการขยายช่องทางเช่นนี้ เป็นปรากฏการณ์ที่น่าตื่นตาตื่นใจอย่างยิ่งสำหรับผู้เขียน

นอกจากจะสอนให้เด็กรำแล้ว ตามธรรมดาศิลปะการแสดงหากยังไม่มีโอกาสได้แสดงก็ถือว่ายังไม่ครบจบกระบวนการ ดังนั้นจึงต้องมีการเปิดช่องทางให้มีการแสดงออกของศิลปินตัวน้อยให้มากที่สุด ในจังหวัดสงขลามีความริเริ่มที่น่าพอใจของเทศบาลเมืองที่ได้เปิดลานวัฒนธรรมริมชายหาด เพื่อเป็นช่องทางประจำของการแสดงพื้นบ้านเช่นเดียวกับที่สถานีโทรทัศน์เป็นช่องทางประจำของรายการต่าง ๆ

ในการสร้างสรรค์ช่องทางใหม่ ๆ เหล่านี้ยังมีข้อจำกัดและปัญหาอุปสรรคอีกมากมาย ปัญหาแรกก็ดูเหมือนจะเป็นปัญหาเรื่องความต่อเนื่องของช่องทาง ในขณะที่สถานีวิทยุและโทรทัศน์นั้นดูจะเป็นช่องทางประจำและถาวร แต่การจัดสอนศิลปะการแสดงพื้นบ้านตามช่องทางต่าง ๆ ที่กล่าวมานั้น มักจะเป็นเรื่องชั่วคราว ขาดตอน ไม่สม่ำเสมอ ลุ่ม ๆ ดอน ๆ ทั้งนี้เนื่องจากมีมูลเหตุผลักดันมาจากระดับความสนใจส่วนบุคคล (เช่น ความชอบโนราของผู้บริหาร) หากแต่ยังไม่เป็นข้อตกลงในระดับนโยบายทั้งถิ่น เป็นต้น นี่ก็ยังคงเป็นปัญหาที่ต้องฝ่าข้ามกันต่อไป

ส่วนอีกอุปสรรคหนึ่งเป็นเรื่องปัญหาทางใจและปมทางความคิดอันได้แก่การรับรู้ว่าการแสดงสื่อพื้นบ้านนั้นเป็นเรื่อง “เต้นกินรำกิน”อันที่จริงรากฐานที่มาของวิธีคิดแบบนี้ก็น่าสนใจทั้งนี้เนื่องจากสื่อพื้นบ้านนั้นมีอยู่มาคู่กับสังคมท้องถิ่นนานแล้วและในครั้งอดีตสื่อเช่นโนราเคยมีสถานภาพสูงส่งขนาดว่าเป็นเงื่อนไขข้อหนึ่งสำหรับการไปขอลูกสาวกันเลย แต่เพราะเหตุใดแนวคิดเรื่องเต้นกินรำกินจึงมาเกิดขึ้นได้ (โดยเฉพาะในหมู่ชนชั้นกลาง) และที่น่าแปลกใจก็คือในขณะที่ในแวดวงสื่อสมัยใหม่ ชนชั้นสูง (เจ้าของตำรับวิธีคิดดังกล่าว) และชนชั้นกลางได้ละทิ้งวิธีคิดดังกล่าวไปแล้ว เหตุใดวิธีคิดเช่นนั้นจึงมาตกค้างอยู่ในสื่อการแสดงพื้นบ้าน วิธีคิดดังกล่าวปิดกั้นการสืบทอดศิลปินรุ่นใหม่ ๆ ที่มีแววดี ๆ อย่างมาก

๓.๔ การศึกษาผู้รับสาร (Audience Study)

ข้อสังเกตประการแรก เกี่ยวกับการศึกษาผู้รับสารหรือผู้ดูผู้ชมของสื่อพื้นบ้านก็คือในขณะที่แนวทางการศึกษาเช่นนี้เป็นหัวใจของการศึกษาสื่อมวลชนแต่ทว่าเป็นหัวข้อที่พลัดหลุดหายไปจาการศึกษาสื่อพื้นบ้าน อันที่จริงสื่อพื้นบ้านก็คงมีลักษณะร่วมกับสื่อมวลชนอยู่ในง่ามุมทีว่าจะอยู่รอดหรือจะสูญจะหาย ก็เนื่องมาจากการโอบอุ้มของชุมชนผู้รับสาร ผู้เขียนจึงอยาก

เรียกร้องให้มีกรศึกษาผู้ดูผู้ชมของการแสดงสื่อพื้นบ้านให้มากขึ้น โดยแง่มุมการศึกษาอาจเลียนแบบจากวิธีการของสื่อมวลชนดังนี้ เช่น

การสำรวจดูว่า ผู้ดูผู้ชมของสื่อพื้นบ้านเป็นคนกลุ่มใด อายุรุ่นราวคราวไหน เพศใด มีเหตุจูงใจอย่างไรในการเข้ามาดูชม มีพฤติกรรมดูชมเป็นอย่าง (ตัวอย่างเช่น ผู้ชมที่ชาญฉลาดของโนราที่ได้กล่าวไปแล้ว) รวมทั้งสำรวจผลกระทบจากสื่อพื้นบ้านที่มีต่อผู้ชมอันเป็นหัวข้อการศึกษายอดฮิตของสื่อมวลชน

นอกจากจะศึกษาจากตัวผู้ดูผู้ชมโดยตรงแล้ว เรายังอาจจะศึกษา “มิติของผู้ดูผู้ชม” ที่ถูกจัดวางรูปแบบอยู่ในตัวสื่อพื้นบ้านเองในแง่มานี้หมายความว่าสื่อพื้นบ้านได้จัดวางที่ทางใดเอาไว้ให้แก่ “ผู้ดูผู้ชม” ที่นอกเหนือการมานั่งอยู่หน้าเวทีเมื่อมีการแสดงบ้าง ในแง่มุมนี้ผู้เขียนมีความประหลาดใจมากเมื่อพบว่า สื่อการแสดงเช่น โนรานั้นเป็นสื่อที่เปิดโอกาสให้ผู้ดูผู้ชมมีส่วนร่วมในการสื่อสารได้อย่างสูงมาก (participatory communication) ตัวอย่างเช่น

บรรดาแม่ยกโนรา ผู้เขียนได้เรียนรู้ว่า แต่ก่อนผู้ชมที่รักโนรา มาก ๆจะเข้ามามีส่วนร่วมคอยช่วยเหลือคณะโนราในรูปแบบต่าง ๆ เช่น มีคนที่คอยให้โนราเด็ก ๆ (เรียกว่าโนราหัวจุก) ขี่คอเมื่อต้องตระเวนไปแสดงตามที่ต่าง ๆ หรือมีกลุ่มคนที่คอยช่วยหาบหามอุปกรณ์การแสดงของโนราเป็นต้น ดังนั้น ความคิดเรื่อง “แฟนคลับ” นั้น ก็มิใช่สิ่งแปลกใหม่เลยสำหรับสื่อพื้นบ้าน และควรจะมีการศึกษารูปแบบอันหลากหลายของผู้ชมซึ่งเป็นฐานรากที่สำคัญในการโอบอุ้มประคับประคองสื่อพื้นบ้าน

สื่อพื้นบ้านเช่นโนรานั้น ไม่มีเส้นแบ่งขาดตายตัวระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสารหมายความว่า คนที่มาดูโนรานั้นก็อาจจะหัดรำโนราอยู่แล้ว (ซึ่งต่างจากการดูละครโทรทัศน์หรือภาพยนตร์ที่ฝ่ายผู้ชมอาจไม่มีประสบการณ์ในการแสดงเลย) การที่คนดูมีประสบการณ์ส่วนหนึ่งร่วมกับฝ่ายผู้ส่งสารเป็นหลักสำคัญในเรื่องของการเห็นคุณค่าของศิลปะนั้น ๆ ยกตัวอย่างเช่น ถ้าเราเคยหัดรำโนราที่ขี้หนอนก็จะซาบซึ้งแก่ใจทีเดียวว่า กว่าจะทำได้เช่นนั้นยากลำบากเพียงใด

เนื่องจากข้อเท็จจริงของงานสำรวจวิจัยเรื่องสื่อการแสดงพื้นบ้านมักจะพบว่า กลุ่มผู้ชมที่เป็นหลักของสื่อพื้นบ้านมักจะเป็นผู้อาวุโส จนอาจจกล่าวได้ว่า “สื่อพื้นบ้านก็คือสื่อของผู้อาวุโส” ส่วนเด็ก ๆ และวัยรุ่นนั้น ได้หลุดไปจากวงโคจรของสื่อพื้นบ้านไปเข้าทางของสื่อมวลชนสมัยใหม่หมดแล้ว คำถามที่จะมีต่อไปก็คือ เมื่อเด็กและเยาวชนเหล่านี้โตมาเป็นผู้ใหญ่และผู้อาวุโส เขาจะมีสื่ออะไรไว้ดู และคำถามที่ว่าจำเป็นหรือที่ต้องมีรายการ “ทางใครทางมัน สื่อใครสื่อมัน” เช่นนี้เราจะมีสื่อพื้นบ้านสำหรับเด็กและเยาวชนได้ด้วยหรือไม่ สำหรับแนวคิดนี้ หากพูดภาษาสมัยใหม่ก็คือแนวคิดเรื่อง “การสร้างตลาดผู้ชม” ซึ่งหมายความว่า ไม่ได้รอให้เกิดตลาดขึ้นมาเอง หากแต่มีกระบวนการสร้างตลาดขึ้นมา ซึ่งผู้เขียนจะได้กล่าวต่อไปในหัวข้อ “การสืบทอดผู้ชม”

สำหรับประเด็นสุดท้ายที่อยากขอนำเสนอคือ ผู้เขียนสนใจว่าปัจจุบันนี้เรามีการแยกขาดเลยระหว่าง “ศิลปิน” กับ “ผู้ดูผู้ชม” เพราะฉะนั้นอาจจะมีเด็ก ๆบางคนที่เรียนหัดนำโนราตั้งแต่เล็ก ๆ แต่เมื่อโตขึ้นและไม่ได้ประกอบอาชีพโนรา ก็เลยเลิกหัดรำไปเลย และหันไปประกอบอาชีพอย่างอื่น ๆ พูดง่าย ๆ ก็คือ จะมีช่วงหนึ่งของชีวิตที่ถูกบังคับให้ถึงทางสองแพร่งระหว่างการเรียน / ประกอบอาชีพอื่น ๆ / กับการฝึกรำโนรา

ผู้เขียนแปลกใจว่า ทำไมเราจึงให้คนฝึกหัดการแสดงสื่อพื้นบ้านแบบเดียวกับที่มาฝึกเล่นกอล์ฟตลอดชีวิตไม่ได้ เราจะทำให้การฝึกการแสดงสื่อพื้นบ้านเป็นส่วนเสี้ยวหนึ่งของชีวิตเราตลอดไปไม่ได้หรือ (เหมือนเช่นที่สังคมจีนมีการหัดรำมวยจีนไท้เก๊ก และอื่น ๆ และคงจะน่าทึ่งอย่างยิ่งหากเรามีนายกฯ รองนายกฯ ผบ.ทบ. ที่รำโนราเป็นงานอดิเรก เมื่อประกาศตัวออกมาราคาหุ้นโนราก็คงจะพุ่งขึ้นกระฉูด) ทั้งนี้เพราะสื่อการแสดงพื้นบ้านนั้นมีหน้าที่และมีคุณูปการอย่างหลากหลายต่อชีวิตผู้คนและชีวิตชุมชน ประเด็นนี้ยังคงท้าทายภารกิจของสื่อพื้นบ้านเป็นอย่างมาก

ส่วนที่ ๔ : ประเด็นเพื่อการพิจารณา

ผู้เขียนมีประเด็นที่ใคร่จะขอนำเสนอให้แก่ผู้ที่สนใจศึกษาค้นคว้าเรื่องสื่อพื้นบ้านที่หวังจะมุ่งมองต่อไปในอนาคตข้างหน้าดังนี้ คือ

๔.๑ ประเด็นเรื่องการสืบสานและสืบทอดสื่อพื้นบ้าน

๔.๒ ประเด็นเรื่องการปรับเปลี่ยนสื่อพื้นบ้าน

๔.๓ ประเด็นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อรุ่นน้อง

๔.๑ ประเด็นเรื่องการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน

หากนำเอาเรื่องธาตุทั้งสี่ที่เป็นองค์ประกอบของการสื่อสารมาพิจารณาในเรื่องการสืบทอดแล้ว งานศึกษาเรื่องการสืบทอดสื่อพื้นบ้านก็คงจะต้องครอบคลุมให้ครบถ้วนทั้งด้านการสืบทอดผู้สงสาร / ศิลปินการสืบทอดผู้รับสาร / ผู้ดูผู้ชม และการสืบทอดตัวสื่อและสาร ในที่นี้จะขอเริ่มต้นที่จะดูสองตัวสุดท้ายก่อน

ก. **การสืบทุดตัวสื่อและสาร** ปัญหาที่น่ากังวลของตัวสื่อและตัวสารนั้น อาจจะเริ่มต้นตั้งแต่การสูญสลายหายไปหรือกำลังจะหายไปของประเภทสื่อการแสดงพื้นบ้านทั้งหลาย แต่แม้จะสูญหายไปแล้ว ก็ยังมีการศึกษาบางแห่งยืนยันว่า สามารถจะปลุกเสกคืนชีพขึ้นมาได้ เช่น บรรดาเพลงพื้นบ้านในภาคกลาง และกลยุทธ์บางประการที่ได้นำเสนอมาแล้วตั้งแต่ข้างต้นก็คือ ในแง่ตัวสื่อ คงจะต้องแสวงหาลู่ทางในการเปิดช่องทางให้สื่อพื้นบ้านมีโอกาสเปิดตัวมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นช่องทางในสถาบันเก่าหรือสถาบันใหม่ ๆ ก็ไม่น่าจะเกี่ยงงอน ส่วนสำหรับในแง่เนื้อหาสารนั้น

คงต้องมีการปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตของคนรุ่นใหม่ ๆ หรือสภาพสังคมปัจจุบันบ้าง (อันที่จริงสื่อพื้นบ้านส่วนใหญ่ก็มีศักยภาพในแง่นี้อยู่แล้ว)

แต่ปัญหาที่ดูน่าจะรบกวนจิตใจมากกว่ามรณกรรมของสื่อพื้นบ้านก็คือ ปรากฏการณ์ที่ว่า "บรรดาของดี – ของจริงกลับอยู่ไม่ได้ ของที่อยู่ได้ก็ไม่ใช่ของดี – ของจริง หรือเป็นแต่ของแบบเกรดต่ำ ๆ" ดังเช่นบรรดาผู้ที่รักและชื่นชมโนราต่างรู้สึกระอากับการแสดงโนราแบบบันเทิงในยุคปัจจุบันว่า ไม่ค่อยมีการรำหรือการว่าบทแล้ว มีแต่การเล่นดนตรี – ร้องเพลงลูกทุ่งเท่านั้น ศิลปินโนราอาวุโสบางท่านถึงกับอยากให้มี "การจัดระเบียบการเล่นโนรากันใหม่ให้แยกโนราออกจากอย่างอื่น ๆ เสียเลย" ปัญหานี้ดูท่าจะรุนแรงกว่าปัญหาการสูญหายเพราะขาดการสืบทอดเสียอีก เพราะในยุคสมัยที่มีการฟื้นฟูวัฒนธรรมท้องถิ่นและภูมิปัญญาพื้นบ้าน ปรากฏการณ์แบบหลังนี้น่าจะแผ่ขยายมากกว่า

นอกจากนั้น ก็ขอตอกย้ำกลยุทธ์บางอย่างที่ได้กล่าวถึงไปแล้วคือการสร้างสรรค์หน้าที่ใหม่ ๆ หรือการหันกลับไปเจียระไนเหลี่ยมมุมด้านหน้าที่ของทั้งเนื้อหาและตัวสื่อของสื่อการแสดงพื้นบ้าน ให้มีคุณประโยชน์ต่อชุมชนและสังคมเสียใหม่ โดยเฉพาะหน้าที่ที่ตอบรับกับการแสดงความต้องการของสังคมปัจจุบัน เช่น ปัญหาสุขภาพอนามัยสิ่งแวดล้อม ความรุนแรงในสังคม การแสวงหาความหมายของชีวิตยาเสพติด ฯลฯ

ข. การสืบทอดผู้ส่งสาร / ศิลปิน ดังได้กล่าวมาข้างต้นแล้วว่าในยุคสมัยปัจจุบันนี้เงื่อนไขการสร้างศิลปินชั้นดีนั้นมีน้อยเหลือเกินเนื่องจากจังหวะชีวิตที่เร่งเร้า ในขณะที่การบ่มเพาะศิลปินนั้น ต้องใช้เวลายาวนานและกระทำอย่างค่อยเป็นค่อยไป อย่างไรก็ตาม หลังจากที่ได้ไปนั่งสังเกตการณ์แสดงโนราและได้เห็นกลุ่มเด็กเล็ก ๆ ที่ไปยืนเกาะอยู่หน้าเวที ผู้เขียนก็ยังมีความหวังว่า พลังแห่งศิลปะพื้นบ้านนั้น น่าจะกระทบใจคนรุ่นใหม่ได้เช่นเดียวกัน และคงจะสามารถทำให้เกิดผู้ที่มีใจรักสมัครเข้ามาเป็นผู้สืบทอดในสื่อสารการแสดงพื้นบ้านได้ต่อไป

เมื่ออ่านงานวิจัยเกี่ยวกับการบ่มเพาะศิลปินสื่อพื้นบ้านจากอดีตก็พบว่า กระบวนการบ่มเพาะศิลปินนั้นมักจะเป็นการเติบโตอย่างธรรมชาติ เช่น บรรดาพ่อเพลงแม่เพลงมักจะเกิดจากผู้ที่มีใจรักแล้วก็มาฝากเนื้อฝากตัวกับครู ติดสอยห้อยตามครูไปในที่ต่าง ๆ ทั้งเรียนรู้ทั้งรับใช้ครูในลักษณะที่เรียกว่าเป็น "อาศรมศึกษา" คืออยู่กันกับครูไปโดยตลอด

หรือหากมิใช่การสืบทอดแบบที่กล่าวมาข้างต้น ก็จะเป็นการสืบทอดอย่างเป็นธรรมชาติยิ่งกว่านั้น คือการสืบทอดกันภายในสายตระกูลเช่น ในกรณีของการแสดงโนรา

อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันนี้ดูเหมือนว่าการสืบทอดศิลปินตามแบบธรรมชาติทั้งในรูปแบบอาศรมศึกษา และสายตระกูลจะเกิดข้อจำกัดขึ้นมา ในกรณีของอาศรมศึกษานั้น เนื่องจากเด็กและเยาวชนสมัยใหม่จำเป็นต้นใช้ชีวิตตลอดช่วงเป็นเด็กและเยาวชนอยู่ในรั้วของโรงเรียน โอกาสที่จะ

ได้ไปเรียนรู้ติดตามครูศิลปินจึงเป็นไปไม่ได้ เช่นเดียวกับการสืบทอดผ่านสายตระกูล เนื่องจากชีวิตสมัยใหม่นั้น เด็กรุ่นใหม่มีทางเลือกในชีวิตมากขึ้น และบางทีการเลือกสืบทอดศิลปะของบรรพบุรุษก็ดูไม่มีลู่ทางที่แจ่มใสนักในอนาคต ดังนั้นจึงเกิดปรากฏการณ์ที่ลูกหลานในตระกูลไม่มีใครสืบทอดมรดกของบรรพบุรุษเลย

จากข้อจำกัดทั้งสองประการ ในปัจจุบันนี้จึงได้เห็นความพยายามในการปรับตัวเพื่อที่จะสืบทอดศิลปินในรูปแบบสมัยใหม่ ๆ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ จากสถาบันราชภัฏสงขลา ได้ผสมผสานรูปแบบการสืบทอดแบบการสอนในห้องเรียนกับอาศรมศึกษาเข้าด้วยกัน โนราละมัยจากจังหวัดสงขลา เปิดห้องเรียนสอนหัดรำโนราอย่างเป็นอิสระและพร้อมจะยกโรงโนราให้แก่ลูกศิษย์ (แม้ไม่ใช่ลูกหลาน) หากมีใจรักจริง โนรายก ชูบัว เริ่มเข้าไปสอนรำโนราในสถาบันการศึกษาเช่นเดียวกับโนราสวัสดิ์แห่งวิทยาลัยนาฏศิลป์ จังหวัดนครศรีธรรมราช ฯลฯ ท่ามกลางความพยายามเหล่านี้ ย่อมต้องการการสนับสนุนจากส่วนอื่น ๆ เช่น นโยบายและเงินทุนสนับสนุนจากภาครัฐ การหนุนช่วยจากสถาบันการศึกษา ฝ่ายวิชาการ ภาคธุรกิจ และภาคประชาชน เพราะหากว่าสื่อพื้นบ้านเป็นมรดกร่วมกันของทั้งสังคมแล้วไซร้ ก็คงต้องเป็นเรื่องของคนทั้งสังคมที่จะช่วยกันรักษามรดกนี้เอาไว้

และดังที่ได้กล่าวมาบ้างแล้วในชั้นต้นว่า ตัวตนของศิลปินที่แท้จริงนั้น ย่อมประกอบขึ้นมาด้วยระดับความรู้ทั้งสามชั้น คือเทคนิคเนื้อหา และจิตวิญญาณ จึงควรมีการศึกษาวิจัยกระบวนการสืบทอดที่สร้างศิลปินได้อย่างครบเครื่องดังเช่นในครั้งอดีต

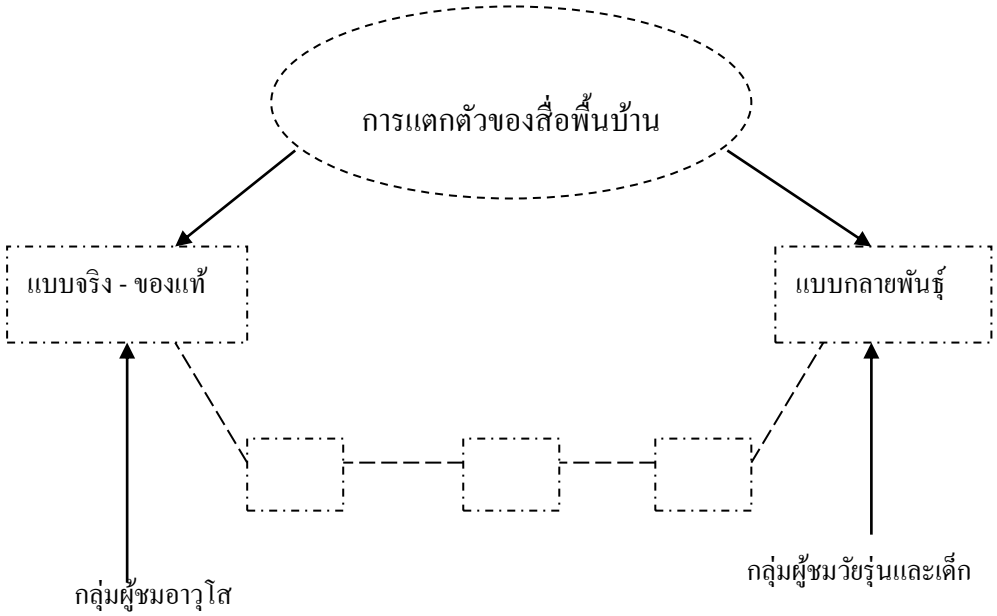
ค. **การสืบทอดผู้ชม ผู้ดู / ผู้รับสาร** เมื่อเปรียบเทียบกับความกังวลใจในเรื่องการสืบทอดศิลปิน / ผู้ส่งสารแล้ว ดูเหมือนว่าในสำนึกทั่วไปจะไม่ค่อยวิตกเรื่องการสืบทอดผู้ชมเท่าใดนัก แต่ตามหลักนิเทศศาสตร์แล้ว การสืบทอดผู้ชมดูจะเป็นหัวใจและเป็นภารกิจที่ยากยิ่งกว่าการสืบทอดฝ่ายผู้ส่งสาร / ศิลปินเสียอีก โดยเฉพาะหากตั้งความคาดหวังที่จะมี “ผู้ชมที่ชาญฉลาด” หรือมีใจรักสมัครรักแท้กับสื่อพื้นบ้านประเภทต่าง ๆ

ภาพกว้าง ๆ ในโลกแห่งความเป็นจริงของกลุ่มผู้ชมของสื่อพื้นบ้านนั้น มักจะมีอยู่ 2 แบบแผน แบบแผนแรกคือ สื่อพื้นบ้านบางประเภทได้กลายเป็นสื่อของผู้อาวุโสไปเสียแล้ว อีกแบบแผนหนึ่งก็คือ การแตกตัวของสื่อพื้นบ้านออกเป็นสองปีก สื่อพื้นบ้านแบบที่เป็นของจริง – ของแท้ จะมีกลุ่มผู้อาวุโสที่มีความรู้ในการดูชมเป็นผู้รับสาร ส่วนสื่อพื้นบ้านที่กลายพันธุ์จนแทบไม่เหลือเค้าเดิมแล้วจะมีกลุ่มเด็กและเยาวชนเป็นผู้รับสาร คำถามก็คือว่า เราจะทำอย่างไรกับสภาพความเป็นจริงกับแบบแผนทั้งสองนี้

ผู้เขียนมีข้อเสนอแนะบางประการเกี่ยวกับการสืบทอดผู้ชมในส่วนที่เกี่ยวข้องกับปัญหาที่กล่าวมาข้างต้น

สำหรับการแตกตัวออกเป็น 2 ขั้ว 2 ปีกของสื่อพื้นบ้านนั้นผู้เขียนมีความเห็นว่า จำเป็นจะต้องมีสื่อพื้นบ้านประเภททกลาง ๆ ที่อยู่ระหว่าง 2 ขั้วนั้น

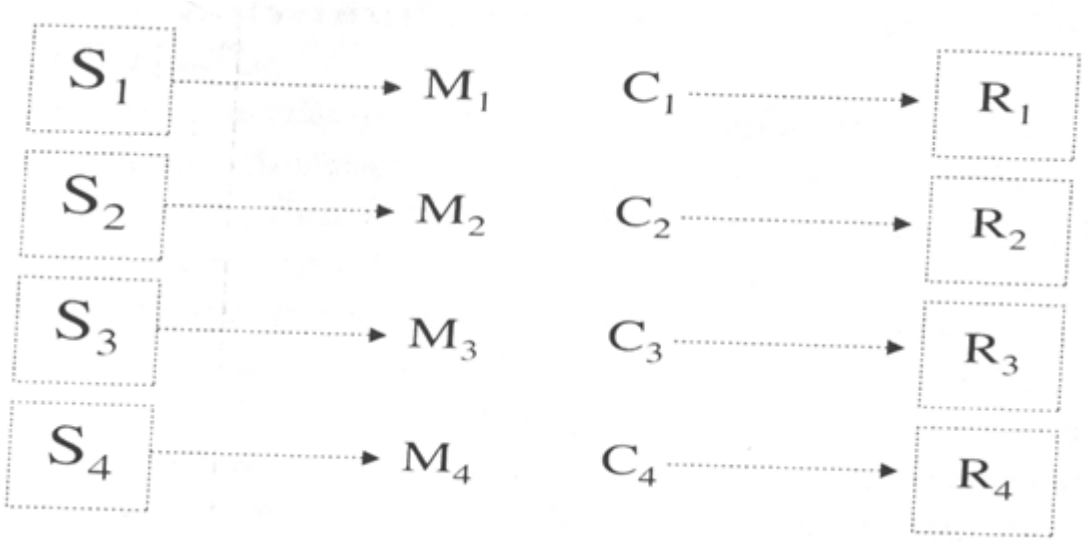
กล่าวคือ ผู้เขียนขอเสนอแนวคิดเรื่อง “บันไดปลาโจนทางศิลปะ” โดยที่เราต้องยอมรับว่าในยุคสมัยที่มีการจัดสรรสื่อนานาประเภทให้แก่ผู้คนในสังคม มิใช่มีสื่อพื้นบ้านเจ้าเดียวผูกขาเช่นแต่ก่อนเราคงต้องเปิดโอกาสให้เด็กและวัยรุ่นได้มีโอกาสได้ค่อย ๆ ไต่บันไดทางศิลปะของสื่อ



พื้นบ้านขึ้นมาเป็นลำดับ และมีระดับดีกรีของศิลปะแลสุนทรียะแก่อ่อนแตกต่างกันไป เช่น ในวันนี้เมื่ออายุยังเป็นวัยรุ่นก็ให้เขาได้เลือกชิมสื่อพื้นบ้านแบบกลายพันธ์ เมื่อเติบโตขึ้นมาหน่อยก็จะค่อย ๆ เขยิบขึ้นมา (เป็นแนวคิดเดียวกับการหัดฟังเพลงคลาสสิคของตะวันตก) เงื่อนไขสำหรับแนวคิดนี้ก็คือ ความหลากหลายของสื่อพื้นบ้านที่สอดรับเหมาะสมกับคนแต่ละวัยแต่ละรุ่น ซึ่งแต่เดิมก็เคยมีอยู่แล้วในการจัดวิธีการนำเสนอ (เช่น ตอนหัวค่ำแสดงให้เด็ก ๆ ดู ตอนดึกแสดงให้ผู้ใหญ่ดู) แต่ปัจจุบันอาจต้องมีการแยกตัวออกมามากขึ้น และจากมุมมองของการผลิต คงต้องมีการศึกษากันว่ารูปโฉมโนมพรรณของสื่อพื้นบ้านที่เป็นรอยต่ออยู่ตรงกลาง ๆ นี้จะออกมาเป็นอย่างไรได้บ้าง จะมีวิธีการนำเสนอทั้งของใหม่และของเก่าด้วยสัดส่วนอย่างไรจัดลำดับขึ้นตอนนำเสนออย่างไร ซึ่งควรมีการศึกษาวิจัยสิ่งที่ศิลปินกำลังทดลองทำอยู่ในที่ต่าง ๆ

และเพื่อให้สอดรับกับการสร้างความหลากหลายของสื่อพื้นบ้านซึ่งจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อมีความหลากหลายของผู้ส่งสารหรือศิลปิน ดัง เช่น ในปัจจุบันนี้ มีสื่อพื้นบ้านหลายประเภทที่ได้เริ่มสร้างศิลปินที่มีหลายเพศหลายวัย เพื่อให้สอดรับกับความหลายหลายของกลุ่มผู้ชม (กลยุทธ์นี้แม้แต่สื่อมวลชนสมัยใหม่ เช่น ค่ายเทปเพลงหรือละครโทรทัศน์ก็ทำมาแล้ว)

ในตอนที่ผ่านมา ผู้เขียนได้โปรยแนวคิดเรื่องการสร้างตลาดผู้ชมสื่อพื้นบ้านเสมือนกับที่เราไม่อาจรอคอยให้สมุนไพรเกิดขึ้นและเติบโตตามธรรมชาติได้แบบเดียวเท่านั้น หากแต่จะต้องมีการเพาะชำเพาะปลูกขึ้นมาด้วย การสร้างตลาดผู้ชมนั้นก็เป็นไปตามวิธีการที่ได้กล่าวมาบ้างแล้วข้างต้น คือการหาช่องทางใหม่ ๆ ในการเปิดสอนสื่อพื้นบ้าน ไม่ว่าจะเป็นในโรงเรียน วัด ว ทยาลัยในชุมชนเอง ฯลฯ การสอนสื่อพื้นบ้านในช่องทางใหม่ ๆ เหล่านี้ เป้าหมายพื้นฐานอาจจะไม่ใช่การสร้างศิลปินที่มีความชำนาญ (เนื่องจากเงื่อนไขการสอนแบบดังกล่าวจะบ่มเพาะศิลปินได้ยาก การบ่มเพาะศิลปินอาจจะเป็นเพียงผลพลอยได้)



แต่น่าจะเป็นการสร้างผู้ชมที่รู้คุณค่าในศิลปะมากกว่า (appreciated audience) ตามหลักที่ได้กล่าวในเรื่องการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมว่า “ต้องได้เคยหัดรำโนรามาบ้างเท่านั้น จึงจะซาบซึ้งว่าการรำนั้นยากเย็นแสนเข็ญประการใด”

๔.๒ ประเด็นเรื่องการปรับเปลี่ยนสื่อพื้นบ้าน

ในคำนิยามของคำว่า “วัฒนธรรม” นั้นจะระบุคุณสมบัติประการหนึ่งของวัฒนธรรมเอาไว้ว่า “ต้องมีการปรับเปลี่ยนให้สอดรับกับบริบทใหม่ ๆ ตลอดเวลา” (adaptive) และความสามารพในการปรับเปลี่ยนนั้นก็เป็นเครื่องรับประกับความยืนยาวของสื่อพื้นบ้านเอง แต่ปัญหาในทางปฏิบัติก็คือ จะปรับเปลี่ยนอะไร เปลี่ยนไปได้ขนาดไหน (เอาออร์แกนมาเล่นในวงโนราได้ไหม) และใครเป็นคนตัดสินว่าจะให้เปลี่ยนได้ไม่ได้

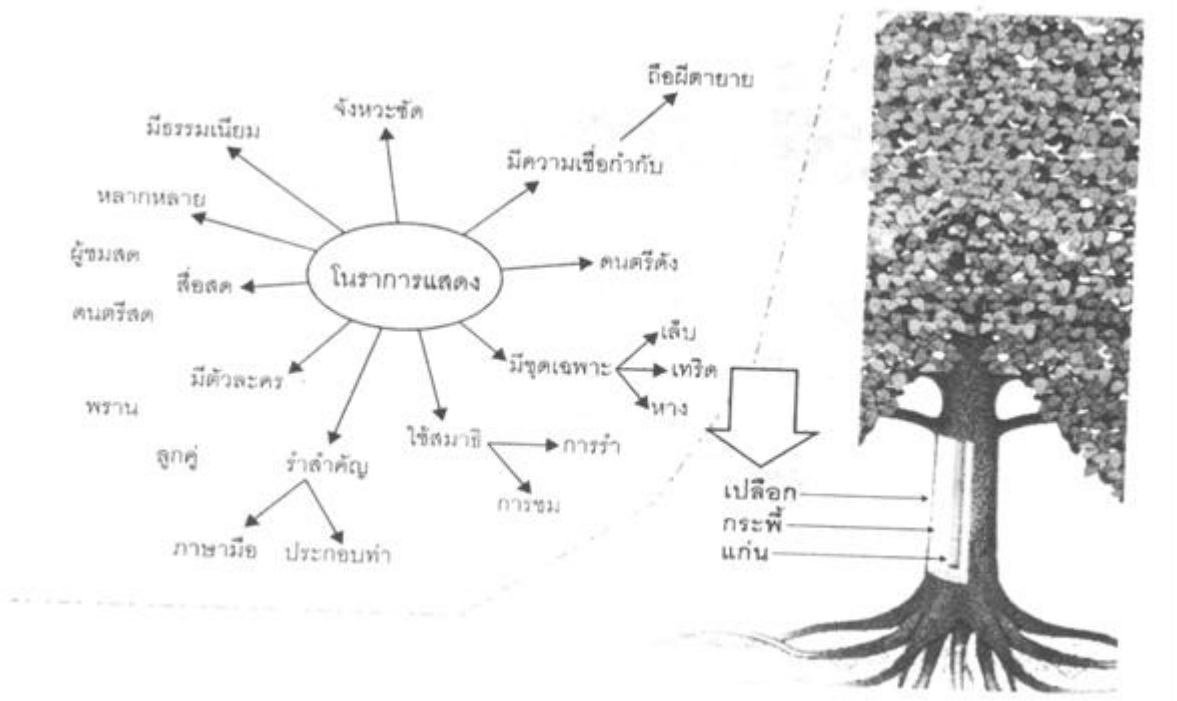
ทุกวันนี้ ไม่ว่าจะมีใครอยากจะอนุรักษ์สื่อพื้นบ้านให้เหมือนเดิมอย่างไร แต่เราก็ไม่อาจจะเอามือปิดกั้นกระแสไหลของสายน้ำได้ เพราะสื่อพื้นบ้านมีการปรับเปลี่ยนตัวเองอยู่ตลอดเวลา เราได้เห็นหมอลำซิ่ง ลิเก เพลงลูกทุ่ง โนราหางเครื่อง ฯลฯ เกิดขึ้นมาแล้ว และเราก็ต้องย้อนไปสู่คำถาม ๓-๔ คำถามข้างบนที่เกี่ยวกับการปรับเปลี่ยน

เป็นที่น่าสังเกตว่า การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับสื่อพื้นบ้านในโลกแห่งความเป็นจริงนั้น เป็นการเปลี่ยนแปลงจาก**พลัง / บุคคลภายนอกวัฒนธรรม** เป็นการเปลี่ยนแปลงจาก**พลังธุรกิจ** และเป็นการปรับเปลี่ยนไปตาม**ยถากรรมไร้ทิศทาง** ลองสุ่มเสี่ยงเปลี่ยนดู หากถูกใจมวลชนก็เก็บเอาไว้ ไม่ถูกต้องก็ทิ้งไป เป็นต้น

ผู้เขียนเองก็ไม่มีคำตอบในเรื่องการปรับเปลี่ยนดังกล่าว และคิดว่าคำตอบก็คงไม่น่าจะอยู่ที่คนนอกวัฒนธรรมเช่นผู้เขียนด้วย แต่ผู้เขียนใคร่ขอเสนอหลักการบางอย่างเกี่ยวกับการปรับเปลี่ยนสื่อการแสดงพื้นบ้านดังนี้ คือ

เนื่องจากสื่อพื้นบ้านเป็นสมบัติร่วมของคนในชุมชน ดังนั้นการจะจัดการดัดแปลงเปลี่ยนแปลง จึงควรเป็นข้อตกลงของชุมชนผู้ที่มีส่วนได้ส่วนเสีย (stakeholder) เป็นการยอมรับของชุมชนเอง ไม่ใช่เป็นเรื่องการตัดสินใจของหน่วยงานใดหรือของคนนอกวัฒนธรรม

ในการทำข้อตกลงร่วมกันนั้น อาจจะต้องมีการแยกแยะองค์ประกอบของวัฒนธรรม / สื่อพื้นบ้านว่า ส่วนใดเป็นแก่น ส่วนใดเป็นกระพี้ และส่วนใดเป็นเปลือก ทั้งนี้เพื่อช่วยประกอบในการตัดสินใจตัวอย่างเช่น เธียรชัย (๒๕๔๖ ข.) เสนอองค์ประกอบของโนราเอาไว้ดังนี้



๔.๓ ประเด็นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อรุ่นน้อง

ดังได้กล่าวมาแล้วในข้างต้นว่า ปัจจุบันนี้ไม่ใช่ยุคสมัยที่สื่อพื้นบ้านจะมีฐานะเป็นสื่อประจำชุมชนเพียงอย่างเดียวแล้ว ในทางตรงกันข้ามกลับมีสื่ออื่น ๆ ที่หลากหลาย เช่น สื่อมวลชน สื่ออินเตอร์เน็ต มือถือ ฯลฯ เข้ามาร่วมแจมด้วย แต่ที่นับว่าเป็นสื่อน้องใหม่มาแรงแซงโค้งและมักเบียดขับสื่อพื้นบ้านไปตกของถนนก็น่าจะเป็นสื่อมวลชน

ประเด็นแรกเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชนก็คือ ทุกวันนี้มีรูปแบบความสัมพันธ์อยู่ 3 แบบแผน แบบแผนแรกคือความเป็นความสัมพันธ์ “คู่แค้น” คือ ถ้าหนังเข้ามาโนราก็หมดไปตามงานบุญต่าง ๆ มักจะจ่งดนตรีลูกทุ่งแทนหนังตะลุง แบบที่สองเป็นแบบคู่รัก “คู่รัก” กล่าวคือ ทั้งสื่อมวลชนและสื่อพื้นบ้านต่าง ๆ จะมีบทบาทส่งเสริมซึ่งกันและกัน เช่น บริษัทเทปก็มาถ่ายทำการแสดงดนราสดไปเผยแพร่ และเวลาแสดงสดโนราก็ประชาสัมพันธ์ขายเทปไปให้ด้วยส่วนแบบสุดท้ายก็คือ ไม่มีความสัมพันธ์กันเป็นแบบ “ทางใครทางมัน สื่อใครสื่อมัน” เป็นต้น

จากแบบแผนทั้งสามนี้ เราคงอยากจะมุ่งหวังให้เพิ่มสัดส่วนของรูปแบบความสัมพันธ์ประเภทที่สองมากว่า คือปรับเปลี่ยนจาก “สื่อใครสื่อมัน” มาเป็น สื่อฉันสื่อเธอ

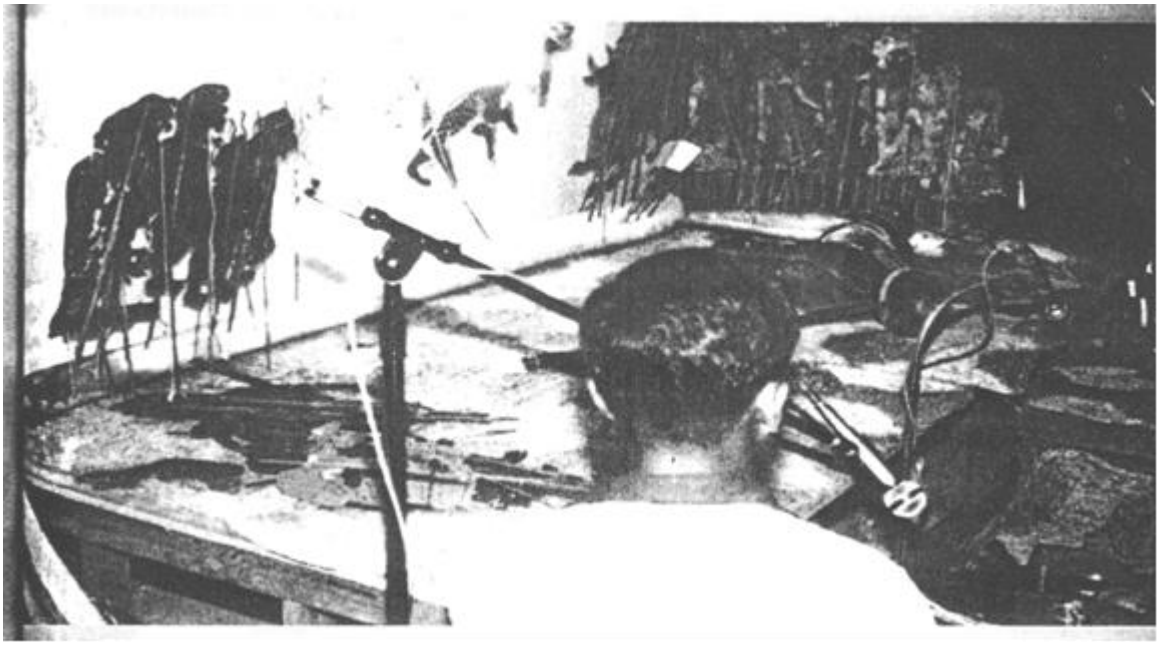
ประเด็นที่สองคือ ข้อสังเกตเกี่ยวกับผลกระทบและความแพร่หลายของสื่อมวลชน ผู้เขียนได้พบกับนักเรียนปริญญาโทคนใต้ที่อาศัยอยู่ในตัวเมือง จังหวัดสงขลา เธอยอมรับว่า เธอไม่เคยดูการแสดงโนราอย่างจริงจังมาก่อนเลยเพียงแค่เดินผ่านเท่านั้น แต่ทว่าเธอได้มาดูโนราจริง ๆ จัง ๆ ก็เมื่อได้ดูละครโทรทัศน์เรื่อง “โนรา” จากการดูครั้งนั้น ทำให้เธอเหลียวหันกลับมาดูการแสดงโนราจริง ๆ ที่อยู่ใกล้แค่ปรายตา แต่ก็ยังไม่เคยแล กรณีเช่นนี้สะท้อนให้เห็นถึงพลังอำนาจในการเผยแพร่ข่าวสารของสื่อมวลชนสมัยใหม่ได้เป็นอย่างดี และเป็นเหตุผลที่ทำให้สื่อพื้นบ้านจำนวนไม่น้อยวาดหวังจะฝากผีฝากไข้ไว้กับสื่อมวลชน เช่น งานวิจัยของหฤทัย (๒๕๔๖) ระบุว่าบรรดาลิเกในพิษณุโลกนั้น หวังที่จะมาออกโทรทัศน์ช่อง ๑๑ พิษณุโลก เพื่อจะนำเอาป้ายรับประกันว่าได้ผ่านโทรทัศน์มาแล้วไปติดไว้ที่โรงลิเก แต่ความคาดหวังดังกล่าวนั้น บางคนก็ให้ผลที่ “ชื่นใจ” แต่ทำให้ “ช้ำใจ”ก็มีอยู่ไม่น้อย

ผู้เขียนลองให้ผู้ที่เกี่ยวข้องกับฝ่ายสื่อพื้นบ้านโนราประเมินผลเกี่ยวกับบทบาทของสื่อมวลชนที่มีต่อสื่อพื้นบ้านและได้ข้อสรุปชั่วคราวว่า ปัจจุบันสื่อมวลชนทำได้แค่ช่วย “เผยแพร่ประชาสัมพันธ์สื่อโนรา” ให้เป็นที่รู้จักและรับรู้กันในวงกว้างเท่านั้น แต่ยังไม่สามารถทำให้ “เข้าใจและชื่นชม” สื่อโนราได้อย่างเต็มที่ ทั้งนี้อาจจะเนื่องมาจากข้อจำกัดของตัวสื่อเอง (เช่น มีเวลาจำกัด เช่นโทรทัศน์) หรือมิฉะนั้นก็อาจจะมาจากการที่ “ใจไม่เต็มร้อย ความรู้ก็ไม่เต็มที่” ของบุคลากรฝ่ายสื่อมวลชนเอง ดังประจักษ์พยานที่ผู้เขียนได้นั่งดูเทปบันทึกการแสดงสดของโนรา

และพบว่าฝ่ายผู้ผลิตแทบไม่ได้ใช้ศักยภาพของกล้องอย่างเต็มที่ (มีเพียงการตั้งกล้องแช่ภาพเอาไว้เท่านั้น) ไม่มีการตัดต่อให้เหมาะสมกับการเป็นสื่อเทป ส่วนในด้านความรู้เกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านนั้น หากสื่อมวลชนจะเข้ามาเล่นกับสื่อพื้นบ้านก็คงต้องเข้าใจลักษณะเฉพาะตัวของสื่อพื้นบ้าน ทางด้านฝ่ายของสื่อพื้นบ้านที่จะเข้าไปเล่นกับสื่อมวลชนก็เช่นเดียวกัน ทั้งนี้เพื่อจัดระดับความสัมพันธ์ให้เป็นไปแบบ “การพบกันครึ่งทาง” ดังเช่น งานวิจัยของหฤทัยที่ได้กล่าวถึงมาแล้วซึ่งได้ศึกษากระบวนการเรียนรู้จากกันและกันทั้งจากฝ่ายโทรทัศน์และฝ่ายลิเกในพิษณุโลก

และนอกจากทั้งสองฝ่ายจะต้องลงทุนเรื่องการเรียนรู้จักกันและกันแล้ว ผู้เขียนก็ยังมีข้อเสนอแนะต่อสื่อพื้นบ้านซึ่งหากดูตามสายตาเชียนนิเทศแล้ว ก็ต้องนับว่าเป็นรองสื่อมวลชนอยู่หลายขุม ดังนั้นในฐานะที่เป็นรองนี้ สื่อพื้นบ้านคงจะต้องรู้จักกลยุทธ์ในการต่อรองกับสื่อมวลชนให้มากขึ้น

โนราพุ่ม เทวา ศิลปินโนราคนสำคัญ



การเชิดหนังตะลุง

การรำโนรา ในงานสมโภชพระบรมธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช สมัยรัชกาลที่ ๕

เอกสารประกอบ

กาญจนา แก้วเทพ. ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา. คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ๒๕๔๔

_____. เมื่อสื่อส่องและสร้างวัฒนธรรม, คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕

กุลวดี เจริญศรี และคณะ “วัฒนธรรมไทย : การดำเนินงานของรัฐ” ในทิศทางวัฒนธรรมไทย ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และพรพิไล เลิศวิชา (บรรณาธิการ) ศูนย์ศึกษาเศรษฐศาสตร์การเมือง คณะเศรษฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ๒๕๓๙

ธวัช ปุณโณทก. พื้นเวียง : การศึกษาประวัติศาสตร์และวรรณกรรมอีสาน,สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๒๖

_____ . (๒๕๔๖ ก) “โนราหน้าศพ : ทางเลือกฤาจุดจบมรดกคนใต้” กรุงเทพธุรกิจ ๑ พฤษภาคม ๒๕๔๖.

เธียรชัย อิศรเดช. (๒๕๔๖ข) “ศักยภาพโนราในการพัฒนาท้องถิ่น (รายงาน๖เดือนแรก)” สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย ๑๕ เมษายน ๒๕๔๖

สุริยา สมุทคุปติ์. สัญลักษณ์สำคัญในบุญบั้งไฟ. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น. ๒๕๓๓

หฤทัย ขัดนาค. “กระบวนการเรียนรู้ระหว่างลิเกและสถานีโทรทัศน์ช่อง ๑๑ จ.พิษณุโลก”. วิทยานิพนธ์คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.๒๕๔๖